SUONI PROGRESSIVI E DINTORNI, CONTAMINAZIONI E ORIZZONTI APERTI

PROG MUSIC

PROG ITALIA

STONEMUSIC.IT

JON ANDERSON
OLTRE GLI YES

KING CRIMSON
INSIDE RED

AREA 1978
L'ULTIMA VOLTA DI STRATOS

ALIANTE
ANIME INVISIBILI

PAPERLATE
1984-2024

PINO BALLARINI
RDM NELL'ANIMA

HARD ROCK UNDERGROUND
MADE IN USA
TERZA PUNTATA

- ☆ JAPAN STORY
- ☆ NEW PROG BOOK: THE PROGRESSIVE ROCK REVIVAL, 1981 TO 1983
- ☆ CANZONIERE DEL LAZIO
- ☆ MARCELLO CAPRA
- ☆ MICHAEL KEPLER
- ☆ FABIO CERRONE
- ☆ TIM BOWNES
- ☆ PAOLO TARSI
- ☆ MEER

ROBERT WYATT & ROCK BOTTOM

L'ANIMA DI CANTERBURY

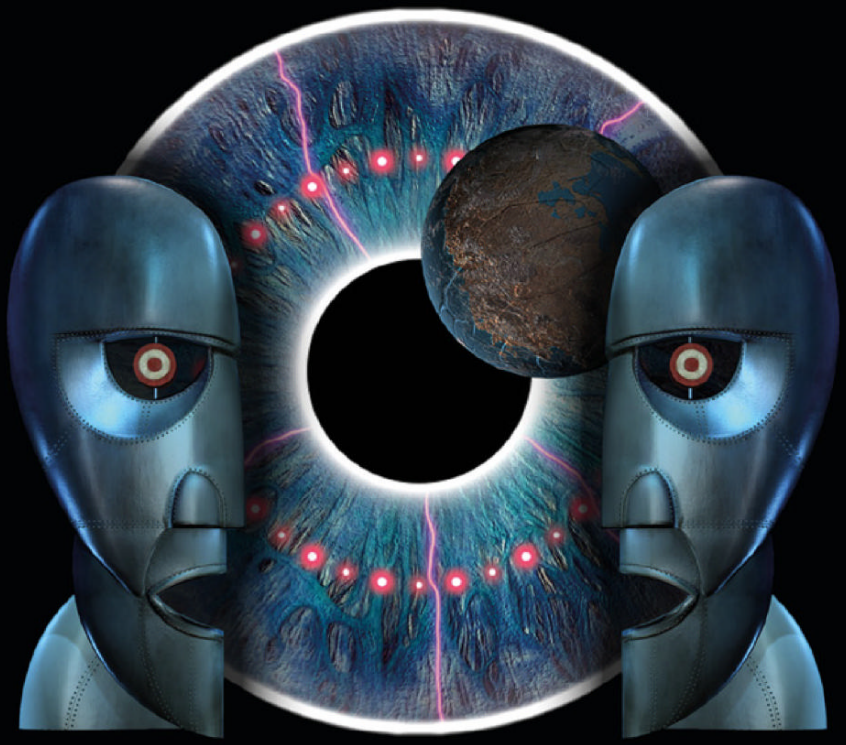
BIMESTRALE ★ #56 ★ € 9,90
P.I. 19-9-24 ★ OTTOBRE-NOVEMBRE
IN CONTO DEPOSITO

Sprea EDITORI

TIRATURA COPIE - POSTE ITALIANE S.p.A. - SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - ART. 1, COMMA 1, DCB - NO, 46/2004 - A.P. - 2011 N. 46 ART. 1, COMMA 1 - 2 - NO
AUT. 17/50 € - BE: 18,90 € - LUX: 15,90 € - P: PMC € 23,50 - P: € 24,50 DIT. - ES: 14,20 € - PT (CON T): 15,00 € - CH TEDESCA: 17,5 CHF - CH TICINO: 16,5 CHF - OLANDA: 18,00 €

zed! PRESENTA

BRIT FLOYD



P · U · L · S · E

2024 WORLD TOUR

18 OTT.	GRAN TEATRO MORATO - BRESCIA
19 OTT.	GRAN TEATRO GEOX - PADOVA
30 OTT.	AUDITORIUM PARCO DELLA MUSICA ENNIO MORRICONE - ROMA
31 OTT.	TEATRO TEAM - BARI
02 NOV.	TEATRO EUROPAUDITORIUM - BOLOGNA
NUOVA DATA! 03 NOV.	TEATRO CARTIERE CARRARA - FIRENZE
04 NOV.	TEATRO ARCIMBOLDI - MILANO

[ventidieci] ticketmaster ticketone PROG ROCK

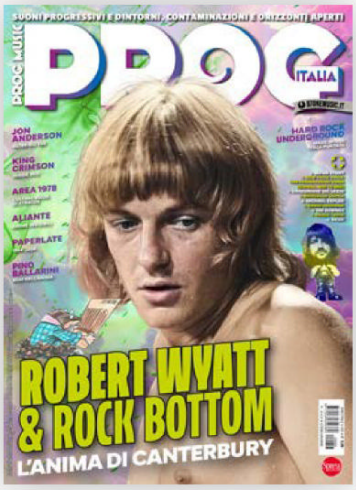
WELCOME

E 56!

F. DESMAELE

Proseguiamo insieme il cammino, che sta diventando davvero lungo. Questa connessione rende «Prog Italia» importante, non a caso simboleggia quel senso di comunità che nell'odierna società globalizzata si sta un po' perdendo.

Le edicole e il solito "casino" della distribuzione? Tale problema non è legato solo all'editoria (quotidiani, riviste, libri, ecc.), infatti investe la circolazione di quasi tutti i supporti fisici, in particolare quelli musicali.
Supportiamo i giornalai, ma se avete troppi problemi nella ricerca di «Prog Italia», ribadisco come sempre…
A-B-B-O-N-A-T-E-V-I!!!
Il link dove farlo è il seguente: **www.sprea.it/prog**



Ogni «Prog Italia» è "cucinato" con tanti ingredienti, unico modo per raccontare il complesso universo della musica che ci stimola. Ovviamente avrete capito dopo quasi dieci anni (li compiremo a giugno e li festeggeremo a maggio 2025, dato che il numero 1 uscì per l'unica volta in un mese pari, giugno 2015, rimanendo in edicola fino a settembre), visto pure il sottotitolo (suoni progressivi e dintorni, contaminazioni e orizzonti aperti), che ci piace avventurarci in strade persino pericolose… ma sono un "ragazzo" degli anni Settanta e penso che la musica sia ancora un meraviglioso collante transgenerazionale, capace di porla al centro della vita di molte persone!
E a quelle ci rivolgiamo, che non hanno paura di accostare **Cream**, **Uriah Heep**, **Ten Years After** o **Mountain** a **Robert Wyatt** (quello di *Moon In June* con i Soft Machine, di *O Caroline* con i Matching Mole, ovviamente di ROCK BOTTOM, album manifesto del sogno di Canterbury che analizziamo proprio in «Prog Italia» 56), **PFM**, **Banco**, **Magma** e **Weather Report** a **Ritual** (intervista sul prossimo numero), **Aliante** (il loro nuovo e bell'album è presente in questo numero), **Moogg**, **Opeth**, **Seven Impale**… **Miles Davis**, **King Crimson** e **High Tide** a **Meer**, **Malombra** e **Ugly**.

Quando si stavano costruendo i codici "progressivi", più o meno dalla seconda metà degli anni Sessanta in poi, si ascoltavano artisti vicini ma anche piuttosto diversi, che tutti insieme costituivano il campo della musica "altra e alta", fuori dalle logiche di mercato. Penso che la nostra rivista abbia questa doverosa apertura, che la posiziona in una situazione unica, forse permettendole di andare avanti e non rinchiudersi in recinti "talebani" e un po' snob.

Naturalmente ognuno di noi si troverà più in sintonia con alcune scelte piuttosto che altre, però la realizzazione della rivista è frutto della più totale sincerità nelle proposte non di analisi commerciali, anche se ovviamente in edicola non puoi porti come una pubblicazione distribuita nei negozi di dischi in poche centinaia di copie.

«Prog Italia» 56 in radio su Progressivamente
Lunedì 23 settembre io e Paolo Carnelli presenteremo i contenuti di «Prog Italia» 56 durante una nuova puntata di *Progressivamente*. Dove e quando? Su **Radio Centro Idea Digital Network** con un viaggio sonoro-temporale tra passato e presente. Ogni lunedì dalle 16 alle 18 sul DAB (emmedab C10, Roma, e C9, Frosinone e Latina), quindi sul nuovo sistema di radio digitale presente in tutte le auto dal 2018 in poi, e in streaming su **radiocentroidea.com** – whatsapp diretta: 379 188 0880. Sul sito si trovano i podcast delle puntate precedenti rispetto a questa presentazione.

«Prog Italia» 56 è dedicato alla memoria di Richard Macphail (17 settembre 1950/27 agosto 2024), legato al mondo Genesis dal 1967 al 1973.

Playlist di «Prog Italia» 56 sul mio canale Spotify.
Buon ascolto

Guido Bellachioma
bellak@alice.it • www.progressivamente.org

STONEMUSIC.IT

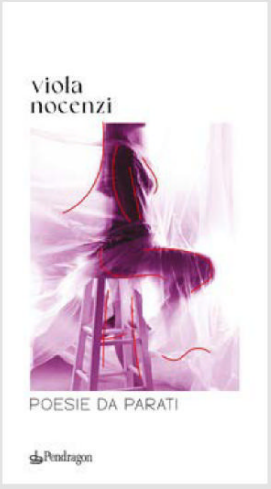
TROVI I SUONI DI PROG ANCHE SUL WEB
OGNI GIORNO SU **STONEMUSIC** TANTI CONTENUTI **ESCLUSIVI** E UNA COMMUNITY DI **1 MILIONE** DI APPASSIONATI DI ROCK COME TE! **TI ASPETTIAMO!**

WWW.STONEMUSIC.IT

SOCIAL
STONEMUSIC.IT

Il pensiero Viola

di Viola Nocenzi



Da lontano
sono capaci tutti

Io sono la donna
che tutti vogliono
Una teca
[Immagini a parte]
Ben chiusa
Rimanendo fuori

Viola Nocenzi

SOMMARIO

#56 · PROG ITALIA

5 **KING CRIMSON**
Inside RED

20 **JON ANDERSON**
New album & interview

30 **ALIANTE**
ANIME INVISIBILI

34 **JAPAN**
Retrospettiva discografica

44 **COVER STORY**
ROBERT WYATT
La magia di ROCK BOTTOM

52 **AREA 1978**
GLI DEI SE NE VANNO,
GLI ARRABBIATI RESTANO

58 **HARD ROCK UNDERGROUND MADE IN USA**
Terza parte

67 **FABIO CERRONE**
Hard-rock, prog & jazz-rock

72 **«PAPERLATE» MAGAZINE**
1984-2024

76 **TIM BOWNESS**
Intervista

84 **PINO BALLARINI**
Rovescio della Medaglia nell'anima

90 **PAOLO TARSI**
In sospensione tra elettronica, prog e canzoni

92 **MARCELLO CAPRA**
Nuovo album per l'ex Procession

94 **NEW PROG BOOK**
The Progressive Rock Revival, 1981 to 1983

100 **CANZONIERE DEL LAZIO**
SPIRITO BONO

109 **MEER**
Dalla Norvegia con ardore

112 **MICHAEL KEPLER**
Obiettivo libertà

Prova la tua rivista anche in digitale

ABBONATI ALLA VERSIONE DIGITALE

SOLO PER PC E MAC
A SOLI 14,90 €

DURATA ABBONAMENTO 1 ANNO
www.sprea.it/digital

PROG SARÀ IN EDICOLA OGNI 20 DEI MESI DISPARI

NOI RISPETTIAMO L'AMBIENTE!

Prog è stato stampato su carta certificata PEFC, proveniente da piantumazioni a riforestazione programmata e perciò gestite in maniera sostenibile

PEFC
PEFC/18-31-376
Certificato PEFC
Questo prodotto è realizzato con materie prima da foreste gestite in maniera sostenibile e da fonti controllate
www.pefc.it

UNA NOTTE SENZA STELLE

Cinquant'anni fa i **King Crimson** pubblicavano il loro settimo album in studio, l'ultimo degli anni Settanta. Nonostante la complessa situazione interpersonale venutasi a creare all'interno del gruppo poco prima delle sessioni di registrazione, **RED** è un lavoro straordinario capace di trascendere i confini di genere.

Testo: **Paolo Carnelli**

Tokyo, 8 dicembre 2021. L'ultimo concerto dell'ultima formazione dei King Crimson volge al termine. Il compito di dare l'avvio all'ultimo brano tocca all'ultimo arrivato, il batterista e tastierista Jeremy Stacey. Un accordo di Sol minore, il suono inconfondibile del Mellotron, la commozione del pubblico e degli stessi artisti. È *Starless*, la mini suite che nel 1974 chiudeva il settimo lavoro della band, RED, la colonna sonora dell'ennesimo addio, molto probabilmente quello definitivo. Purtroppo tre dei quattro musicisti che quarantasette anni prima avevano dato vita a questo incredibile brano non sono presenti sul palco. L'interpretazione vocale di Jakko Jakszyk è ottima così come la performance al basso di Tony Levin, ma John Wetton resta inarrivabile, mentre i tre batteristi si passano tra di loro il testimone dell'immenso Bill Bruford.

Una giornata dal tramonto abbagliante
Oro attraverso i miei occhi
Ma il mio sguardo si ritira dentro di sé,
vede solo
Una notte senza stelle, nera come la
bibbia

Atmosfere rarefatte

Il 1° luglio del 1974, a New York, Robert Fripp, Bill Bruford, John Wetton e David Cross avevano concluso il lungo tour americano che doveva traghettare i King Crimson da STARLESS AND BIBLE BLACK al nuovo album, il terzo con la medesima line-up, e ipoteticamente proiettarli verso il tanto agognato successo commerciale. La band aveva trascorso gran parte del 1973 e del 1974 a girare gli States da una costa all'altra, con il chiaro intento di aumentare la sua popolarità e la sua visibilità sul mercato a stelle e strisce. L'obiettivo era semplice: suonare ovunque per farsi conoscere dal maggior numero di persone possibile e sfondare oltreoceano. Eppure, proprio in quel momento cruciale, tante cose all'interno dei King Crimson stavano cambiando. Nessuno poteva immaginare, ad esempio, che alla fine di quell'ultimo tour Robert Fripp avesse conosciuto e abbracciato l'opera di J.G. Bennett, allievo di P.D. Ouspensky e G.I. Gurdjeff. Una illuminazione che tra il settembre del 1975 e il luglio del 1976 lo avrebbe spinto a trascorrere quasi un anno lontano dalla musica, alla Sherborne House, cinquanta chilometri da Oxford, per frequentare i corsi della International Academy for Continuous Education. Come spiega Nicola Leonzio, Fripp "aveva sperimentato il satori, il risveglio spirituale, e il suo spirito aveva intrapreso un vagabondaggio in atmosfere rarefatte".[1] In poche parole, seguendo i dettami di Bennett, Fripp si rifiutò di prendere qualsiasi iniziativa durante le sessioni di registrazione del nuovo album dei King Crimson, che iniziarono come da programma agli Olympic Studios di Londra l'8 luglio del 1974: "Parlavo, ma senza esprimere la mia opinione. Il mio ruolo era radicalmente neutrale. Nella vita artistica di un musicista esistono tre modalità: attiva, di supporto o inattiva. La terza modalità è quella più radicale".[2]

RED venne pubblicato il 1° ottobre del 1974.

1. Nicola F. Leonzio, *King Crimson. Il pensiero del cuore*, Arcana 2014.
2. Robert Fripp interview by David Cavanagh, «UNCUT», dicembre 2013.

La line-up a quattro dei King Crimson attiva tra il febbraio 1973 e luglio 1974. Da sinistra: John Wetton, David Cross, Robert Fripp e Bill Bruford.

Alla ricerca del successo

Ma oltre a Bennett, nella testa del chitarrista c'era altro. Frustrazione. Rassegnazione. E consapevolezza, anch'essa maturata durante l'ultimo tour dei King Crimson, della incompatibilità tra il modo in cui voleva essere artista e i meccanismi dell'industria discografica, che stava affondando sempre di più i suoi denti nel collo della band. "Dopo un po' di tempo diventano dei vampiri. Arrivano al punto in cui riescono a inventarsi delle necessità da soddisfare per giustificare la loro presenza. La cosa interessante è che molte band decidono di continuare ad andare avanti anche quando non hanno più il controllo della situazione. Dal mio punto di vista, i King Crimson avevano smesso di evolversi. E questo era evidente nella perdita di impatto da parte della nostra musica. Del resto, se avessimo prodotto qualcosa di incredibilmente valido, avremmo sicuramente avuto un enorme successo, giusto? Invece non era così".[3] Eppure all'interno del gruppo c'era chi la pensava in modo diametralmente opposto. Per John Wetton, il successo era proprio dietro l'angolo, e il concerto di New York ne era la dimostrazione evidente. "Dopo l'esibizione a Central Park la fiducia nei nostri mezzi e l'autostima erano alle stelle. Tutti quanti alla Island e alla Atlantic credevano in noi e ci supportavano in tutti i modi possibili. Il management stava facendo un gran lavoro e, dal mio punto di vista, eravamo la migliore band in circolazione: non credo che molti altri gruppi siano mai riusciti a sprigionare una tale quantità di energia live, né che all'epoca ci fossero altre band che suonavano quel tipo di musica al nostro livello. Quel concerto avrebbe dovuto essere l'inizio di qualcosa, non la fine di tutto. Quando cominciammo a registrare RED ero molto ottimista: io e Bill scalpitavamo perché riuscivamo a intravedere il successo all'orizzonte, in maniera chiara e tangibile. Robert invece temeva che un maggiore successo implicasse una minore possibilità di controllare l'aspetto artistico. Questo fu il grande problema".[4]

«RED è l'unico album dei King Crimson capace di catturare in maniera convincente l'energia che la band riusciva a produrre dal vivo»
SID SMITH

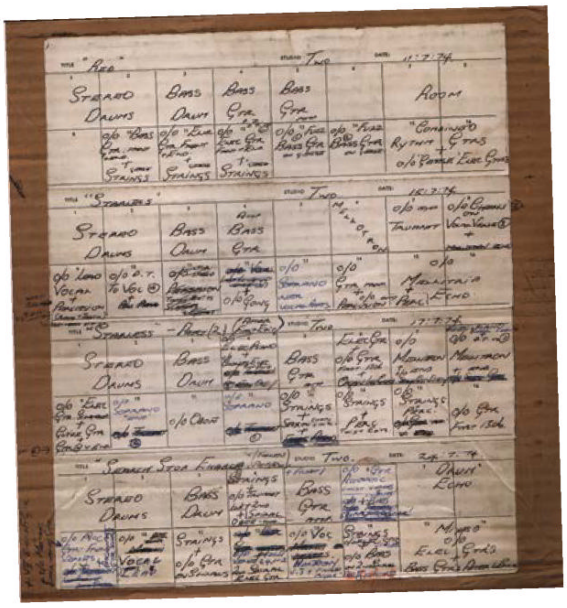
Un cambiamento inevitabile

A complicare ulteriormente la genesi di RED, c'era da registrare la posizione sempre più precaria del violinista e tastierista David Cross

3. Robert Fripp interview, «BEST», gennaio 1979.

4. THE ROAD TO RED, booklet by Sid Smith.

all'interno della band. Le consultazioni sulla possibilità di rimpiazzarlo con un altro polistrumentista erano iniziate da tempo. Secondo Wetton, un musicista più intraprendente ed espressivo avrebbe giovato alla crescita della band. Fripp era parzialmente d'accordo, pur sottolineando come secondo lui il problema non riguardasse solamente la qualità della performance offerta dal violinista, ma quella di tutta la band, che a suo avviso si era allontanata dalla direzione musicale tracciata nel 1972 al momento della costituzione della line-up di LARKS' TONGUES IN ASPIC: "La nuova formazione era stata concepita come un quintetto, ma con l'abbandono da parte del percussionista Jamie Muir nel febbraio del 1973 l'equilibrio era stato subito compromesso. Jamie svolgeva un ruolo fondamentale nel controllare e bilanciare l'esuberanza di Bill Bruford. La sua partenza consentì alla sezione ritmica di emergere in maniera sempre più vigorosa. Io stesso, pur essendo considerato un musicista difficile da sovrastare, ero in difficoltà a sostenere l'impatto prodotto da John e Bill. David, che aveva un carattere più docile rispetto a loro due, non aveva voglia di sgomitare. Oltretutto il suo strumento, il violino, per caratteristiche tecniche non aveva alcuna possibilità di reggere il confronto sonoro con basso e batteria.



In alto: la lista delle varie tracce allegata al master originale dell'album.

Stare sul palco con loro era come suonare insieme a un muro di mattoni volante".[5] Il tour manager dei King Crimson, Dik Fraser, consigliò alla band di comunicare la decisione a Cross solo al termine dei concerti ancora in programma, per evitare che la qualità della sua performance potesse risentirne. Bruford fu l'unico a opporsi alla rimozione di Cross, ma venne messo in minoranza, così come venne rigettata la richiesta da parte di Fripp di poter comunicare personalmente la decisione all'interessato: sarebbe stata la EG Records – l'agenzia gestita da David Enthoven e John Gaydon – a occuparsi di tutto, ovviamente nella settimana che sarebbe trascorsa tra la fine del tour e l'inizio delle sedute di registrazione del nuovo album; questo però non avvenne, mandando su tutte le furie il chitarrista. In realtà, lo stesso Cross, nonostante fosse all'oscuro delle discussioni in atto tra i suoi colleghi, aveva già deciso di lasciare il gruppo dopo gli ultimi concerti negli Stati Uniti: "Mi piaceva suonare con i King Crimson, specialmente quando improvvisavamo sul palco e riuscivamo a essere tutti connessi. Era molto bello. Quello che non mi piaceva era quando mi sentivo depresso e perdevo fiducia in me stesso. Ero diventato estremamente ansioso, probabilmente anche a causa dell'abitudine che avevo preso di bere un po' troppo, e iniziai a manifestare una serie di fobie, come ad esempio quella dell'altezza".[6] Per rimpiazzare Cross, la EG contattò Wilf Gibson: il violinista aveva già parteci-

King Crimson
RED

(Island Records/Atlantic, 1974)

Side A
Red (Fripp) – 6'20"
Fallen Angel (Wetton, Palmer-James, Fripp) – 6'00"
One More Red Nightmare (Wetton, Fripp) – 7'07"

Side B
Providence (Bruford, Cross, Wetton, Fripp) – 8'08"
Starless (Bruford, Cross, Wetton, Palmer-James, Fripp) — 12'18"

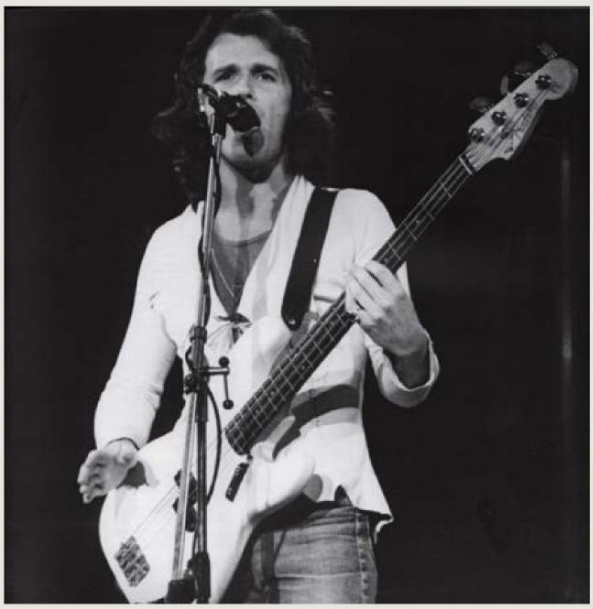
Robert Fripp: guitar and Mellotron
John Wetton: bass and voice
William Bruford: percussives

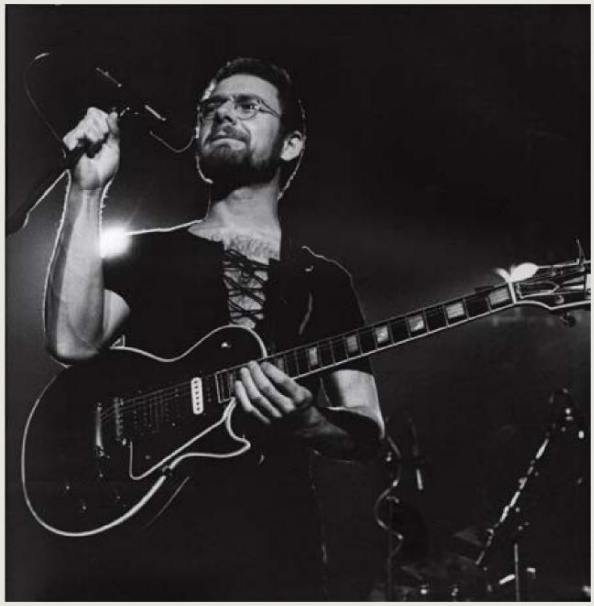
With thanks to:

- David Cross: violin
- Mel Collins: soprano saxophone
- Ian McDonald: alto saxophone
- Robin Miller: oboe
- Marc Charig: cornet

Produced by King Crimson

5. Robert Fripp in IN THE COURT OF KING CRIMSON by Sid Smith.
6. Sid Smith, "Like having a brick wall coming at you!", «PROG» 150, May 2024.





King Crimson live in America nel 1974.

pato, senza comparire nei credits, alle registrazioni di ISLANDS, prima di far parte della Electric Light Orchestra tra il 1972 e il 1973. Gibson però declinò l'offerta per ragioni familiari. In realtà in cuor suo Wetton puntava al ritorno del sassofonista, polistrumentista e cofondatore dei King Crimson, Ian McDonald: "Per me Ian era la persona giusta. Avevo creato un certo rapporto con lui e gli dissi che era il momento migliore per tornare nei King Crimson. Quello che desideravo era che la band avesse successo dal punto di vista commerciale: pensavo che il contributo di Ian avrebbe potuto avvicinarci alle sonorità di gruppi come i Pink Floyd, sdoganandoci dal ruolo di band di culto da cui stavamo cercando di allontanarci".[7]

L'album rosso

Le sedute di registrazione di RED si rivelarono, nelle parole dei protagonisti, "estremamente complicate". All'inizio l'atteggiamento di Fripp venne interpretato da Wetton e Bruford come uno dei suoi tanti sbalzi d'umore, ma ben presto il suo stato letargico costrinse gli altri due musicisti a rimboccarsi le maniche e assumere un ruolo decisionale fino a quel momento inedito. "A posteriori, è un miracolo che siamo riusciti a completare l'album", ricorda il batterista. "Io e John eravamo molto coinvolti dal punto di vista emotivo, quindi mettemmo in campo tutte le nostre energie per arrivare fino alla fine. John e George Chkiantz si occuparono del missaggio e di partorire il tutto. Non fu affatto semplice. Sono contento che dopo tanti anni Robert abbia ammesso come la sua neutralità durante le sedute di registrazione abbia finito per fungere da stimolo creativo per gli altri musicisti".[8] Cinque tracce, di cui due strumentali (la title-track e l'improvvisazione live *Providence*) e tre cantate, di cui una in forma di mini suite (*Starless*) da dodici minuti di durata: difficile sostenere se RED rappresenti un'evoluzione rispetto ai due lavori precedenti – LARKS' TONGUES IN ASPIC e STARLESS AND BIBLE BLACK – o piuttosto una svolta improvvisa. Strutturalmente i tre album presentano indubbiamente delle analogie: in tutti e tre c'è un'alternanza tra brani strumentali e brani cantati; tutti e tre contengono un brano dalla durata superiore ai dieci minuti – *Larks' Tongues In Aspic – Part One, Fracture, Starless*; negli ultimi due sono presenti le registrazioni live di due lunghe improvvisazioni – *Starless And Bible Black* e *Providence*. Geneticamente, i prodromi di due delle tracce contenute in RED, ovvero *Fallen Angel* e *One More Red Nightmare*, risalgono alla fine del 1972. La storia di *Starless* invece è più tortuosa: nonostante si tratti indubbiamente di una delle canzoni più amate della band – la versione live del 2015 ha supera-

7. John Wetton in IN THE COURT OF KING CRIMSON by Sid Smith.

8. Sid Smith, "Like having a brick wall coming at you!", «PROG» 150, May 2024.

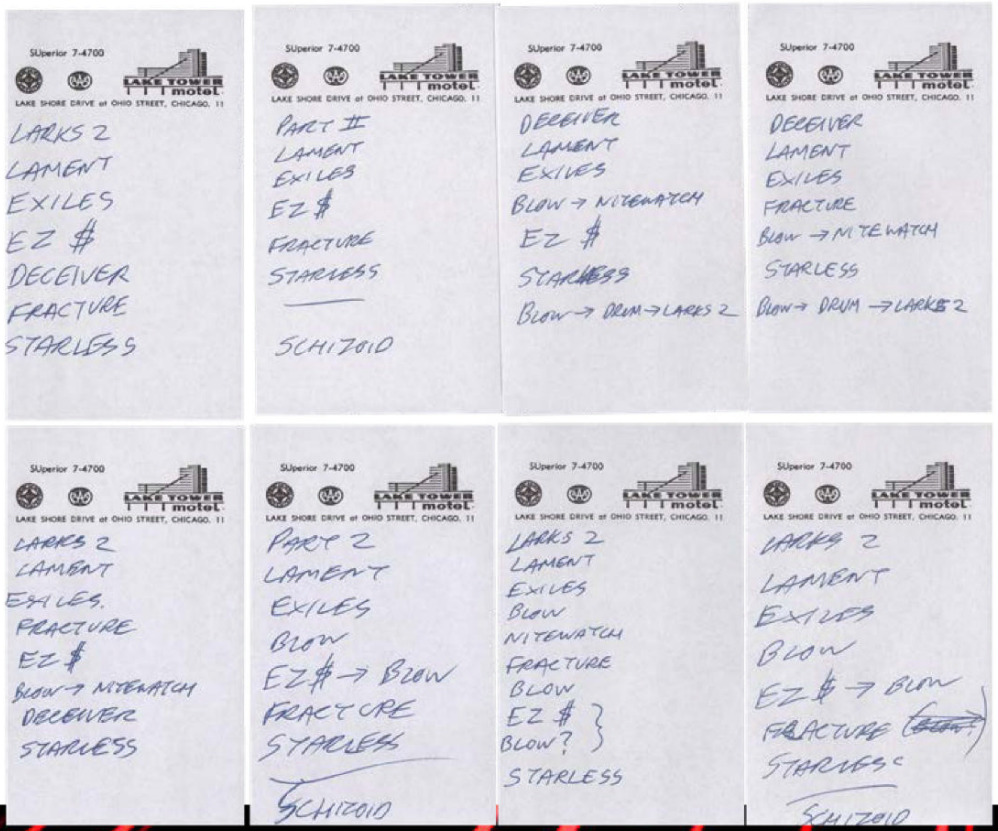
to i due milioni di riproduzioni sul canale YouTube dei King Crimson – ha rischiato seriamente di non vedere mai la luce. Wetton e Richard Palmer-James (il paroliere della trilogia 1973/1974) presentarono infatti al resto della band la sezione cantata del brano alla fine del 1973, ma la reazione degli altri musicisti fu quasi di totale indifferenza. Paradossalmente l'unico elemento destinato a trovare una collocazione più o meno immediata fu una porzione del testo, ovvero la frase "*starless and bible black*" che chiudeva ogni strofa della nuova canzone: non solo venne adottato come nome per una delle improvvisazioni live, ma addirittura come titolo per l'intero sesto album del gruppo. In realtà Palmer-James aveva preso in prestito la frase dal radiodramma di Dylan Thomas *Under the Milk Wood* (1954), che iniziava proprio così: "*It is spring, moonless night in the small town, starless and bible-black, the cobblestreets silent and the hunched, courters'-and rabbits' wood limping invisible down to the sloe-black, slow, black, crowblack, fishingboat-bobbing sea*". Quando venne ripresa in considerazione, nel febbraio del 1974, la composizione di Wetton si trasformò in una malinconica e cangiante mini suite, realizzata grazie all'apporto di tutti i componenti della band. Il memorabile tema iniziale emerse dal violino di Cross durante i soundcheck dei concerti di fine 1973, come ricorda bene lo stesso musicista: "Continuavo a suonare e risuonare una bozza di melodia, cercando di trovare una soluzione armonica che mi piacesse. Sicuramente devo aver esasperato tutti, fino a quando Robert probabilmente si è stancato di ascoltarmi e si è deciso a lavorarci sopra, trasformandola in qualcosa di definito. Ha sempre ammesso di aver completato quello che avevo iniziato".[9] La linea di basso che caratterizza la lunga parte strumentale centrale, prima della sezione jazz rock e della ripresa dei vari temi, venne invece composta da Bill Bruford al pianoforte. Su questa minacciosa sequenza di note, Fripp decise di ripetere ossessivamente una singola nota di chitarra eseguita su due corde per oltre quattro minuti, andando a salire progressivamente di una ottava.[10] La parte di basso della già citata sezione free venne recuperata da una versione embrionale di *Fracture*, dalla quale era poi stata rimossa.

Il live USA venne pubblicato il 3 maggio del 1975.

Epilogo: frippless?

RED vede la luce il 1° ottobre del 1974, rivelandosi l'album di minor successo tra tutti quelli pubblicati dai King Crimson negli anni Settanta: in Gran Bretagna fallisce l'ingresso nella Top 30, raggiungendo per una sola settimana la posizione numero 45; negli Stati Uniti si ferma alla posizione numero 66. Eppure oggi è senza alcun dubbio uno degli album dei King Crimson più amati dagli appassionati e apprezzato dalla critica, che ne ha riconosciuto l'importanza e il valore seminale nella storia della musica rock.

Vale la pena chiudere questo articolo indagando un'ultima suggestione. Nel settembre del 1974, quindi qualche settimana prima della pubblicazione di RED, la notizia dello scioglimento dei King compare su tutte le riviste di musica: è lo stesso Fripp a dare l'annuncio, impaziente di chiudere l'avventura con la band per dedicarsi al proprio percorso di educazione personale. Eppure prima dell'inevitabile epilogo, un ultimo tentativo viene fatto per mantenere in vita il Re Cremisi: il chitarrista propone alla EG di concedergli un anno sabbatico, nominando proprio Ian McDonald come suo possibile sostituto. L'offerta è in buona fede, con l'obiettivo di garantire la continuità della band reinserendo uno dei suoi membri fondatori, ma viene rifiutata dal management che si dichiara non interessato a una line-up dei King Crimson senza di lui. "A



Sotto: setlist dei concerti del 1974. "Blow" sta per "brano improvvisato". "EZ $" per "Easy Money".

10. Fripp aveva già adottato una soluzione molto simile tre anni prima, quando aveva sovrainciso la chitarra elettrica nella parte centrale di *Man Erg* dei Van der Graaf Generator: in quel caso aveva accompagnato il solo del sax suonando per oltre un minuto un'unica nota, un la, variandone solo la figurazione ritmica.

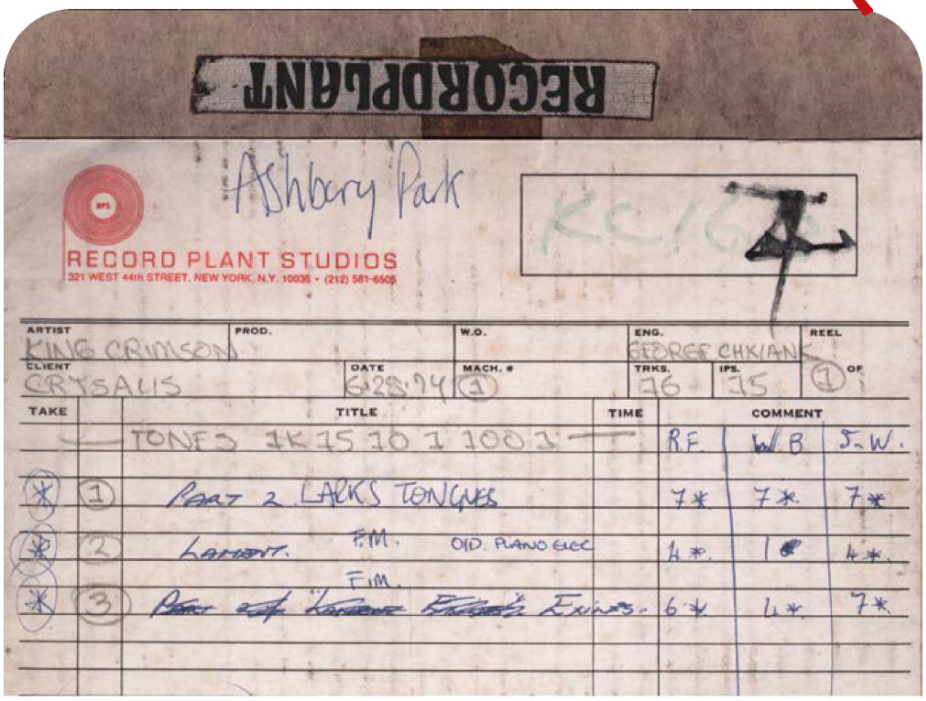
9. Sid Smith, "Like having a brick wall coming at you!", «PROG» 150, May 2024.

Quasi Crimson

Dopo aver studiato violino, pianoforte e direzione d'orchestra al Royal College of Music, Wilf Gibson (28/02/1942 – 21/10/2014) negli anni Settanta divenne subito un turnista molto richiesto, contribuendo alla realizzazione di SEPTOBER ENERGY (1970) dei Centipede in qualità di primo violino e incrociando la sua strada con quella dei King Crimson di ISLANDS (1971): suona il violino e di fatto dirige una piccola orchestra in *Prelude – Song of the Gulls*, oltre a incidere altre parti nell'album senza comparire nei credits.
Nel 1972 sostituisce Steve Woolam nella Electric Light Orchestra e prende parte alle registrazioni di ELO II (contenente la hit *Roll Over Beethoven*) e ON THE THIRD DAY.
Sicuramente memore della sua affidabilità, nell'estate del 1974 il management dei King Crimson lo contatta per chiedergli di prendere il posto di David Cross all'interno della band, ma Wilf declina perché non ha voglia di passare tanti mesi in tour lontano della sua famiglia.
Fino al nuovo millennio prosegue alacremente il suo lavoro di turnista registrando per tantissimi artisti tra cui Caravan, Roxy Music, Sarah Jane Morris, Cliff Richards, Talk Talk, Seal, Oasis, Bjork, Goldfrapp.

quel punto lasciai perdere. Chiamai John e Bill e gli comunicai che era finita. Non c'era nulla di cui discutere: avevo fatto tutto il possibile per mantenere in vita il gruppo. Però se John e Bill si fossero messi d'accordo con Ian e poi fossero andati a bussare alla porta della EG forti del suo consenso e della mia benedizione, forse la band avrebbe potuto continuare. In quale direzione sarebbero potuti andare non è dato sapere, ma avrebbero potuto raccogliere il testimone e farne ciò che desideravano".[11]

11. THE ROAD TO RED booklet by Sid Smith.



GUIDA ALL'ASCOLTO

Testo: **Andrea Pavoni**

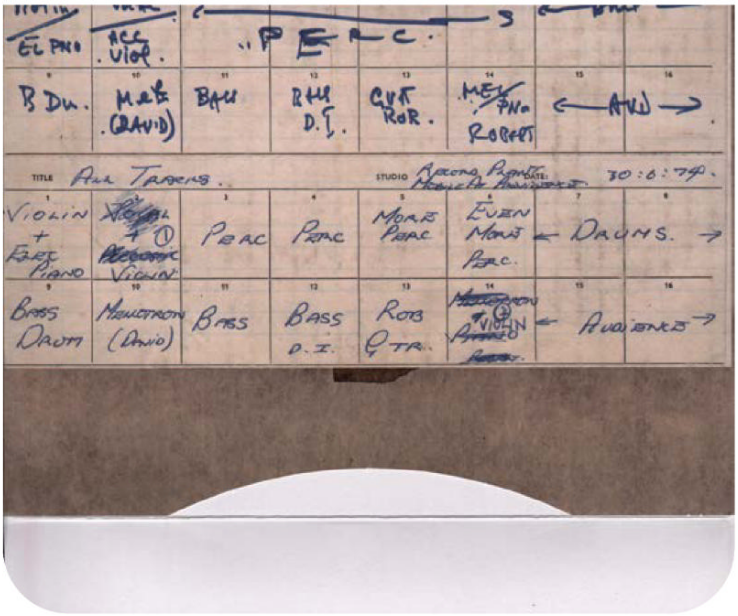
In alto: track sheet della registrazione del concerto del 9 giugno 1974 al Casino Area di Asbury Park, New Jersey, utilizzato per il live USA.

Confesso che l'idea di scrivere un approfondimento su RED dei King Crimson un po' mi turbava, perché probabilmente si tratta del disco più importante di tutta la loro storia. Non il più "bello", forse, anche se anche solo su questo aspetto ci sarebbe molto da discutere, ma probabilmente il più importante. RED determina senza ombra di dubbio una spaccatura tra cosa erano "prima" i King Crimson e cosa saranno "dopo". Con RED si chiude quella prima fase in cui il progetto, nato e realizzato tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta grazie a una serie di "menti" (non poche: Michael Giles, Peter Giles, Robert Fripp, Greg Lake, Ian McDonald, Pete Sinfield, Mel Collins, Gordon Haskell, Keith Tippett, Andy McCulloch, Ian Wallace, Boz Burrell, Jamie Muir, Bill Bruford, John Wetton, David Cross…) finisce progressivamente nella assoluta guida del chitarrista Robert Fripp, che però proprio in quel momento decide di interromperlo, di non portarlo più avanti per motivazioni che a mio parere non saranno mai chiare fino in fondo. Sappiamo però, da dichiarazioni dello stesso Fripp, che ci fu un momento di "crisi", non necessariamente creativa, ma "crisi" nel metodo, nella definizione degli obiettivi, e ci fu la necessità, da parte sua, di intraprendere un percorso diverso, fatto di "sospensione del tempo", riflessioni, nuovi incontri, fino ad approdare all'incarnazione successiva con DISCIPLINE, che però esce nel 1981, a ben sette anni di distanza dal precedente album, con un panorama musicale fortemente mutato e presupposti musicali diversi. Ad esempio, con DISCIPLINE avremo l'introduzione in organico di una seconda chitarra, elemento che resterà poi costante dal 1981 in avanti. Nel 1974 Fripp non era ancora arrivato alla conclusione che "è la musica che crea il musicista" e non viceversa. Affermazione tutta volta alla scoperta del "sé" e di ciò che è "altro da sé", che può emergere solo da una sincera e profonda ricerca, da svolgersi però senza alcun compromesso. Non avendo ancora chiari alcuni

degli elementi che caratterizzeranno la sua condotta personale e artistica dal 1975 in avanti, il chitarrista diminuisce progressivamente il suo coinvolgimento nel progetto, fino a separarsi dalla creatura stessa che aveva contribuito a fondare, e che stava guidando. Risentendo dell'inizio di questa fase di "transizione" e "crisi" (termine che poi in realtà deriva dal greco e vuol dire "momento decisivo"), RED dovrebbe essere un'opera ibrida, o quanto meno imperfetta, mentre per molti sembra invece la chiusura "perfetta", come se i King Crimson avessero potuto fermarsi solo in quel punto, come se tutto quello che questo progetto aveva da dire si fosse esaurito negli album pubblicati fino a quel momento. Tuttavia si percepiscono chiaramente dei momenti in cui la direzione sembra non essere perfettamente a fuoco, così come emergono dei momenti altissimi, in cui il progetto sembra quasi superare se stesso. RED è tutto questo. Ecco perché credo che effettivamente sia l'album più importante della storia di questo gruppo e un lavoro essenziale nella storia del *progressive* rock come oggi lo intendiamo. Analizziamo quindi nel dettaglio due brani fondamentali dell'album: la title-track (*Red*, appunto) e la traccia conclusiva, *Starless*.

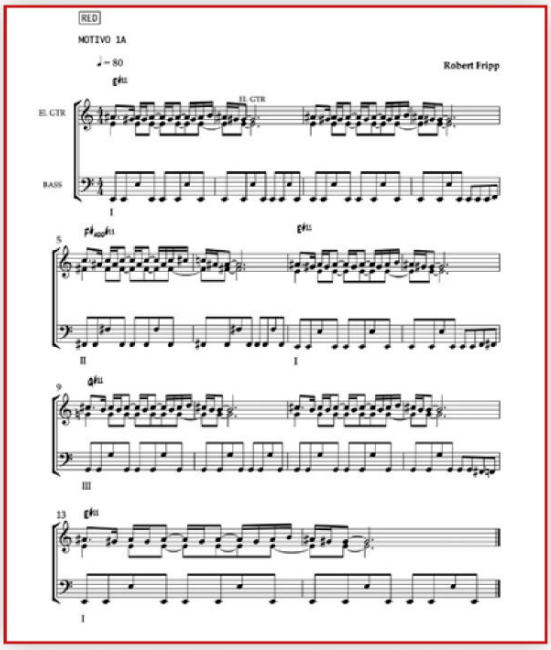
«I King Crimson erano una bestia rara: si muovevano in un mondo guidato da logiche commerciali e ne erano inevitabilmente condizionati, ma mai schiavi»
ROBERT FRIPP

Nulla mi toglie dalla mente che la successione armonica di *Red* (Motivo 1A, che rappresenta il motivo portante del brano), anche se apparentemente così lontana, in realtà derivi dal blues. Un blues destrutturato, distorto, manipolato… ma pur sempre, in fondo, un blues. Per intenderci, un blues "classico" si riferisce a un insieme di dodici battute, alla fine delle quali torna il giro iniziale, ed è caratterizzato dalla suc-



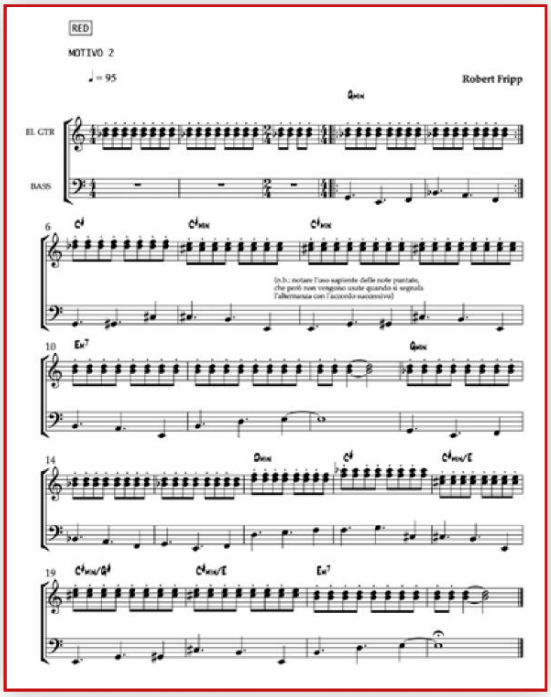
Red Struttura

	Battute	Minuto	Note
INTRO	(3/4+2/4+3/4+4/4)*2 + (3/4+2/4+3/4) + 4/4*2	0'00"- 0'28"	Le due battute di 4/4 alla fine dell'intro consentono un passaggio "graduale" dall'ultimo accordo di Bb#11/E al pedale di MI che introduce il Motivo 1.
MOTIVO 1A	4/4*14	0'28"- 1'06"	
MOTIVO 1B	(4/4+3/4+4/4+4/4)*2	1'06"- 1'27"	
MOTIVO 1C	4/4*4	1'27"- 1'37"	
MOTIVO 1A – ripresa	4/4*8	1'38"-2'00"	
MOTIVO 1B – ripresa	(4/4+3/4+4/4+4/4)*2	2'00"-2'20"	
MOTIVO 1C – ripresa	4/4*4	2'20"-2'31"	
MOTIVO 1B2	7/4*3	2'32"-2'45"	
MOTIVO 2	(4/4+4/4+2/4)+(4/4*11)+(4/4*10) +piccola pausa (1/4 circa)	2'45"-3'46"	Le prime tre battute sono solo di raccordo rispetto al motivo 2, che viene eseguito dal basso.
MOTIVO 1A – ripresa 2	4/4*8	3'46"-4'08"	Come ripresa 1
MOTIVO 1B – ripresa 2	(4/4+3/4+4/4+4/4)*2	4'09"-4'29"	Come ripresa 1
MOTIVO 1C – ripresa 2	4/4*4	4'30"-4'40"	Come ripresa 1
MOTIVO 1A – ripresa 3	4/4*8	4'40"-5'02"	Come ripresa 1
MOTIVO 1B – ripresa 3	(4/4+3/4+4/4+4/4)*2	5'02"-5'22"	Come ripresa 1
MOTIVO 1C – ripresa 3	4/4*4	5'23"-5'33"	Come ripresa 1
MOTIVO 1B2 – ripresa 2	7/4*3	5'34"-5'47"	
INTRO 2	(3/4+2/4+3/4+4/4)*2 + (3/4+2/4+3/4) + 4/4 (finale)	5'48"-6'16"	



cessione armonica (per la maggior parte dei casi) I-IV-I-IV-I-V-IV-I-V.

Nel Motivo 1A le battute sono quattordici, ma il rientro sull'accordo di impianto si ha dopo dodici battute; ci sono poi due battute di passaggio per passare al Motivo 1B. La successione armonica nel nostro caso è I-II-I-III-I. È diversa, ma possiamo sostenere che il secondo grado "gioca" il ruolo del quarto, il terzo quello del quinto, e che Fripp avesse in mente "quel blues" che ricorre spesso nei brani dei Crimson, quasi come stilema da evitare, ep-

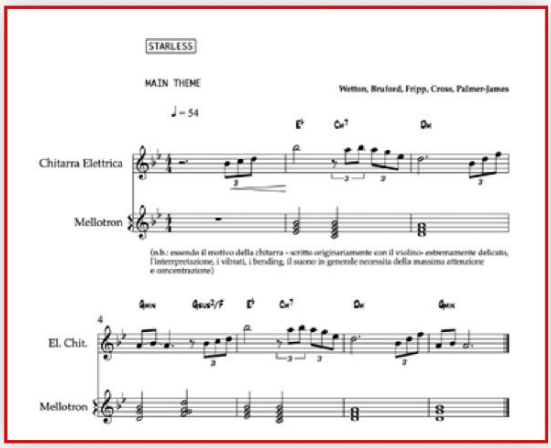


A lato: artwork di alcuni dei Cd contenuti nel box THE ROAD TO RED.

Starless Struttura

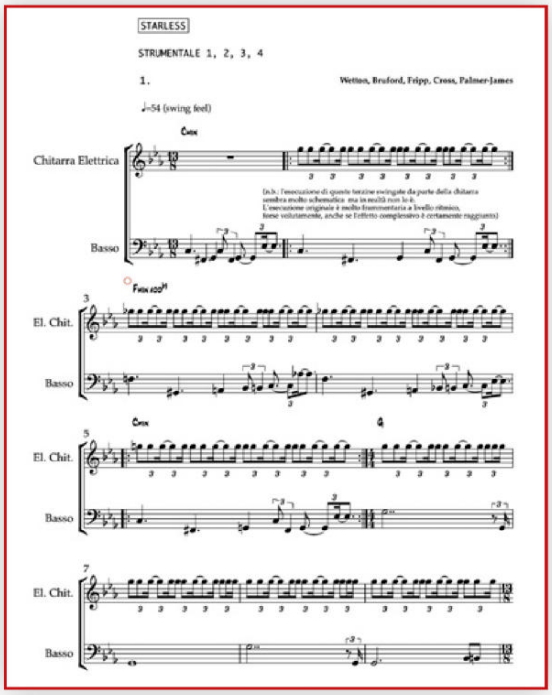
	Battute	Minuto	Note
INTRO	4/4*5	0'00"-0'21"	
MOTIVO 1 (main theme)	4/4*6	0'21"-0'45"	
INTRO – reprise	4/4*5	0'46"-1'05"	
MOTIVO 1 – reprise	4/4*6	1'06"-1'29"	
CANZONE – strofa 1	4/4*7+2/4+4/4	1'30"-2'04"	
raccordo 1	4/4*4	2'05"-2'20"	
CANZONE – strofa 2	(4/4*7)+2/4+(4/4*2)	2'21"-2'58"	
INTRO – reprise 2	4/4*5	2'59"-3'18"	
MOTIVO 1 – reprise 2	4/4*6	3'19"-3'42"	
CANZONE – strofa 3	4/4*7+2/4+4/4	3'43"-4'16"	
raccordo 2	13/8*1	4'17"-4'23"	Una battuta di 13/8 nel finale della strofa 3, per questo le battute di 13/8 nel primo giro sono 7 e non 8.
STRUMENTALE – giro 1	13/8*7+(4/4*4)	4'24"-5'28"	
STRUMENTALE – giro 2	13/8*8+(4/4*4)	5'29"-6'41"	
STRUMENTALE – giro 3	13/8*8+(4/4*4)	6'42"-7'52"	
STRUMENTALE – giro 4	13/8*8	7'42"-8'44"	
raccordo 3	4/4*12 (terzinato)	8'44"-9'08"	cambia scansione metrica e pulsazione, da 60 a 130 bpm e da quarti a ottavi.
STRUMENTALE reprise jazz – giro 1	13/8*8+(4/4*4)	9'08"-9'35"	Solo sax (velocità di esecuzione del 13/8 diventa 152 bpm circa)
STRUMENTALE reprise jazz – giro 2	13/8*8+(4/4*4)	9'35"-10'02"	Solo sax
REPRISE MELODIA SONG (strofa 4)	(4/4*7)+(4/4*2)	10'02"-10'25"	Su pedale di DO
STRUMENTALE reprise jazz – giro 3	13/8*8+(4/4*4)	10'26"-10'52"	Solo chitarra
STRUMENTALE reprise jazz – giro 4	13/8*8+(4/4*4)	10'52"-11'18"	Solo chitarra
MOTIVO 1 – reprise 3 (rock)	4/4*6	11'18"-11'38"	
INTRO – reprise 3 (rock)	4/4*5	11'38"-11'53"	Accordo finale risolutivo (SOL minore)
MOTIVO 1 – reprise 4	4/4*3 + FINALE	11'53"-12'17"	

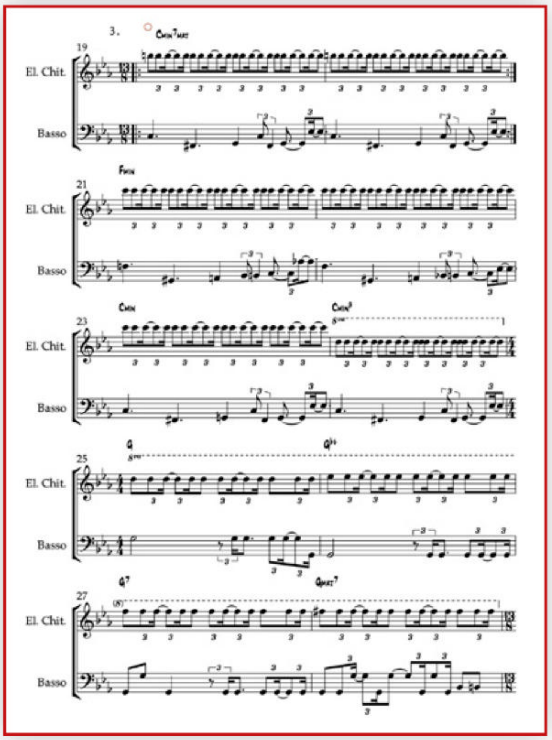
pure spesso presente? A mio parere, sì. Non dimentichiamoci che addirittura uno dei brani più recenti dei Crimson si richiama espressamente allo stilema del blues (*ProzaKc Blues*, 2000). Semplici coincidenze? Per il resto, il brano è interessante per la sua… semplicità! La struttura, per essere un pezzo dei King Crimson, è estremamente lineare. I Motivi 1A, 1B e 1C si ripetono per ben tre volte, la INTRO apre e chiude il brano, e in mezzo abbiamo un unico vero "Motivo 2", l'unico momento "divergente", dove l'ostinato di chitarra apre alla melodia, suonata principalmente dal basso. E dopo le riprese dei motivi 1A, 1B e 1C, il pezzo sostanzialmente si chiude come era iniziato, con l'inquietante accordo di Bb#11/E, che è davvero molto "oscuro", ma che non rappresenta un vero finale, perché lo stesso accordo era stato usato per passare da INTRO a Motivo 1A, quindi con una funzione non di "finale", ma di "passaggio", ovvero due funzioni assolutamente in antitesi: l'una solo "funzionale" (il passaggio), l'altra "essenziale" (l'accordo conclusivo). Eppure si tratta dello stesso accordo, che si ripete dopo lo stesso numero di battute, ovvero: il brano "teoricamente" non si conclude mai, per come è strutturato potrebbe andare avanti all'infinito,

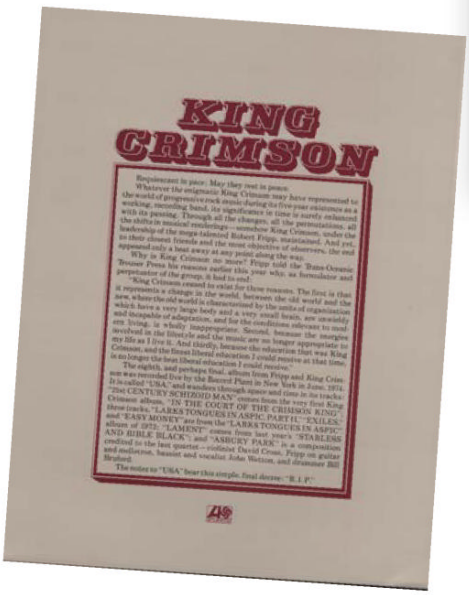


dato che "la fine" può essere interpretata anche come momento di solo "passaggio".
Quindi cosa rappresenta questo "Rosso"? E perché questa "violenza" nel suono (quasi "heavy")? Cosa si voleva aggredire? *Red* è un brano (scritto interamente da Robert Fripp) talmente particolare, che sembra davvero obbligatorio dargli un senso. La mia personale interpretazione è che l'aggressione che Fripp compie nel brano è verso se stesso, verso il momento del distacco, o semplicemente dell'incertezza, verso la nuova fase, inevitabile, ma che forse non si desidera ancora pienamente. Il rosso è anche il colore della paura, dell'avvertimento, del timore.

Starless è probabilmente il brano più amato di tutta la produzione dei King Crimson. Una suite di dodici minuti al cui interno troviamo dolcezza, violenza, follia matematica, jazz, rock e derive sperimentali. Dodici minuti in cui può accadere virtualmente "di tutto". Il testo, che ha certamente un'importanza pur essendo il brano in massima parte strumentale, presenta all'ascoltatore tre momenti e immagini distinte ("*Sundown dazzling day*", "*Old friend charity*" e "*Ice blue silver sky*", ovvero "Il tramonto di un giorno abbagliante", "la benevolenza di un vecchio amico" e "il cielo argentato e azzurro come il ghiaccio"), le quali però finiscono irrimediabilmente tutte con "un buio senza stelle". Per ben tre volte la canzone tenta di risollevarsi, eppure alla fine cede al grigio, non riesce ad amare la luce, a trovare conforto ("*Ice blue silver sky / Fades into grey / To a grey hope…*", ovvero "*il cielo argentato e azzurro come il ghiaccio / sfuma nel grigio / in una grigia speranza…*"). Il testo non è scritto da Fripp, eppure c'è anche tanta verità circa lo stato del gruppo, e lo stato d'animo di Fripp in particolare. RED suona (sempre per dirla con i Crimson dei primi anni) proprio come un epitaffio, sembra proprio riguardare la sorte che avrebbe avuto il gruppo di lì a poco, ovvero il suo "congelamento", se non proprio la sua fine. Fatto sta che *Starless* è – diversamente da *Red* – un grande lavoro di gruppo, dove ognuno dà un fondamentale contributo alla scrittura o all'esecuzione. Ricordiamo poi che alla registrazione del brano partecipano, oltre al "basic trio" (Wetton, Bruford e Fripp), Mel Collins e Ian McDonald ai fiati e anche un violoncellista, il cui ruolo è molto significativo, ma il cui nome si perse immediatamente nella memoria, per cui resta ancora oggi non accreditato (!).







1
Veterans Memorial Coliseum,
Columbus, OH
April 18, 1974
2
Stanley Theatre,
Pittsburgh, PA
April 19, 1974
3
Stanley Theatre,
Pittsburgh, PA
April 20, 1974
4
Hofheinz Pavilion,
Houston, TX
June 2, 1974
5
Tarrant County Convention Centre,
Fort Worth, TX
June 6, 1974
6
Fairground Arena,
Oklahoma City, OK
June 7, 1974
7
Civil Auditorium,
El Paso, TX
June 8, 1974
10
Aquinas College,
Grand Rapids, MI
June 13, 1974
11
Massey Hall,
Toronto, Ontario
June 24, 1974
12
Massey Hall,
Toronto, Ontario
June 24, 1974
13
Convention Centre,
Quebec City, Quebec
June 28, 1974
14
Kennedy Centre,
Washington, DC
June 27, 1974
15
Casino Arena,
Asbury Park, NJ
June 29, 1974
16
Casino Arena,
Asbury Park, NJ
June 30, 1974
17
Penn State University,
University Park, PA
June 29, 1974
18
Palace Theatre,
Providence, RI
June 30, 1974
19
Palace Theatre,
Providence, RI
June 30, 1974
20
Central Park,
New York, NY
July 1, 1974
21
2013 Stereo Mix
22
DVD
23
24
King Crimson
The Road To Red
KCCD97

La struttura, a ben vedere, anche in questo caso non è particolarmente complessa, anche se il brano risulta molto articolato. Ci sono in sostanza: un "main theme" (ideato da David Cross), una vera e propria canzone (tre strofe cantate da Wetton che ne scrisse anche la musica) e una parte centrale in realtà avulsa dal resto, in cui a guidare è la linea del basso (scritta tra l'altro da Bruford, cioè dal batterista). Questi tre momenti, composti in momenti diversi e da autori diversi, vengono cuciti in vario modo da Fripp, Wetton e Bruford, tentando di farne risultare una immagine solida e unitaria.

«Parafrasando Jack Kerouac, durante la realizzazione di RED i King Crimson trovarono davvero la magic land at the end of the road»
SID SMITH

King Crimson live in America, 1974.

Ritengo particolarmente interessante proprio la parte centrale, quella che nello schema ho nominato come "Strumentale", che occupa inizialmente quattro giri e che poi sarà ripresa con approccio quasi free jazz in modo speculare più avanti per altre quattro volte (c'è un forte tentativo geometrico nella struttura dell'intero brano, eppure dal punto di vista strutturale il risultato non riesce pienamente. Anni dopo le strutture geometriche saranno invece il punto di forza del quartetto degli anni 1981-1984). È molto interessante, infatti, il rapporto del trio, che si comporta in modo molto focalizzato in questa zona del brano. Bruford propone la linea di basso (suonata da Wetton con stile assai regolare, anche perché la particola-

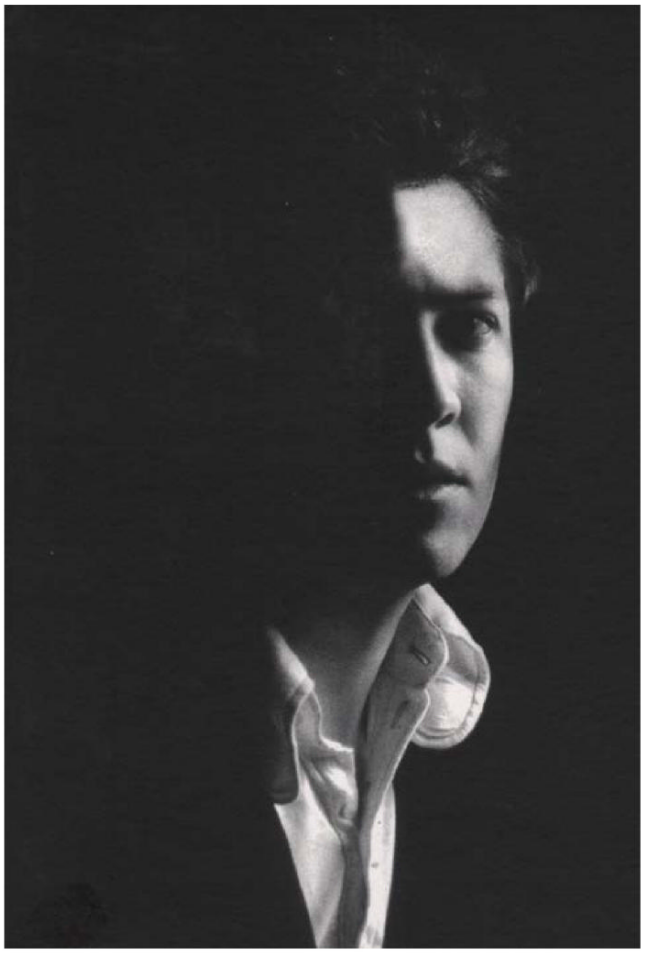
Cover stories

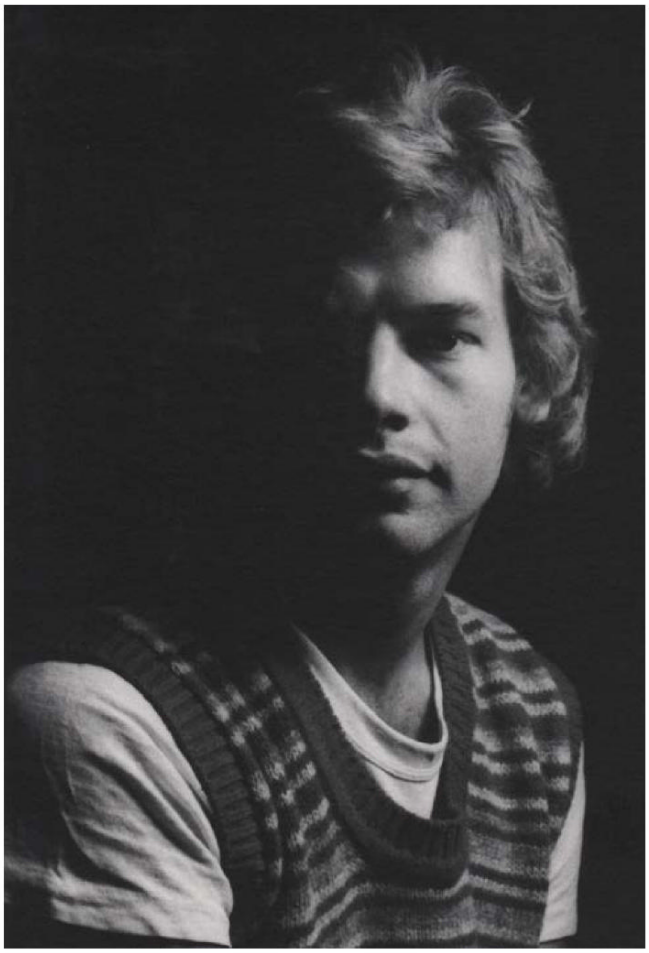
La copertina di RED ha la particolarità di essere la prima nella discografia dei King Crimson a ospitare una foto della band, in quel momento ridotta al trio costituito da Fripp, Bruford e Wetton. La prima idea della cover nasce durante il missaggio dell'album: i potenziometri del mixer puntano quasi sempre sul rosso e l'immagine non sfugge a Wetton, secondo il quale rappresenta la perfetta testimonianza della direzione musicale intrapresa dal gruppo. Per un certo periodo di tempo, la foto dei potenziometri in distorsione sembra essere quella più indicata per la cover, ma la EG Records spinge per utilizzare una immagine dei musicisti: secondo l'agenzia, mostrare una rappresentazione tangibile della band avrebbe facilitato la commercializzazione del disco, soprattutto sul mercato americano. Il direttore artistico della EG, Mark Fenwick incaricò quindi il grafico John Kosh, il quale a sua volta commissionò al fotografo Gered Mankowitz (Jimi Hendrix, The Rolling Stones) gli scatti dei VU meters e quelli dei tre musicisti. Mankowitz si rese immediatamente conto delle problematiche personali esistenti tra i componenti della band e in breve tempo optò per una serie di ritratti singoli che vennero poi assemblati in post produzione in modo tale da simulare un'immagine di gruppo. Il tipo di illuminazione adottata, il bianco e nero e la presenza dei tre volti ricorda molto da vicino la copertina di WITH THE BEATLES (1963) e in parte anche quella di CLOSER TO HOME dei Grand Funk Railroad (1970). Ovviamente non tutti all'interno della band furono soddisfatti della scelta fatta: Fripp ad esempio mal sopportò la session fotografica e si sentì a disagio con il tipo di approccio adottato. La cover venne poi completata dal nome del gruppo in bianco e dal titolo dell'album in rosso, entrambi posizionati nella parte alta.

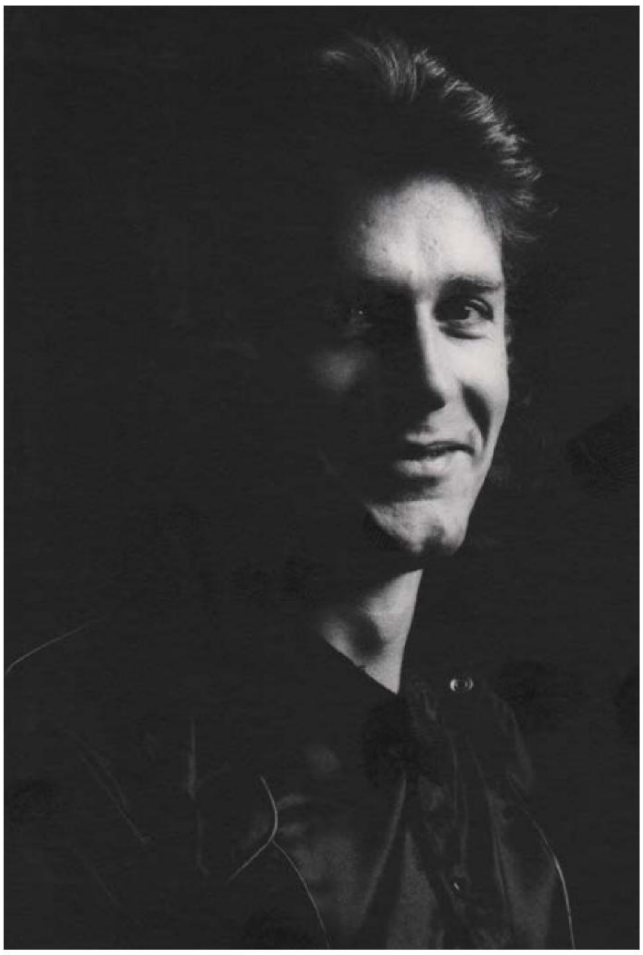
«*Starless* è ritenuto un capolavoro della intera produzione King Crimson, se non in assoluto»
CARLO PASCERI - RED. Dischi da leggere Vol. 8

re scansione metrica di 13/8 richiede senza dubbio regolarità e concentrazione), poi sovrappone delle percussioni (ampiamente influenzato da Jamie Muir, per sua stessa ammissione), e infine la batteria. Fripp sovrappone alla linea di basso un ostinato di chitarra, ripetendo ossessivamente la stessa figura ritmica praticamente per 4'20", alzando progressivamente il tono e finendo con un "unison bending" devastante sulla nota di SOL, anch'esso tipico della tecnica blues, ma che alla fine in questo modo viene a essere totalmente decontestualizzato. L'analisi mi sembra particolarmente interessante perché – non essendoci tastiera in quel punto – l'armonia deriva, con vari risultati in questi quattro minuti, dall'unione di due sole note (una nota del basso, una sola nota della chitarra) e genera via via gradi consonanti, dissonanze, alterazioni e tutta una serie di variazioni rilevanti dal punto di vista armonico e concepite sul continuo principio di "tensione/rilascio", tale per cui a esempio all'inizio del terzo giro a un Cminmaj7 (assolutamente disturbante quando l'orecchio percepirebbe un molto più ordinario Cmin7 con il SIbemolle invece del SI naturale) segue un "comune" FA minore, con la chitarra che raddoppia semplicemente la quinta (DO). Ho cerchiato quegli accordi che risultano più "manipolati" e interessanti all'ascolto. Faccio infine notare che anche lo svolgimento di questa sezione fa in realtà pensare al blues (che spesso è suonato in 12/8 anche se qui gli ottavi sono tredici), con un'iniziale alternanza dei gradi I-IV-I-IV-I-V. Anche qui credo proprio che non si possa parlare di coincidenze. Dopo tutta una serie di variazioni e cambiamenti di atmosfera (derivanti però – faccio notare – da rielaborazioni di temi che compaiono nei primi quattro minuti), il brano finisce nello stesso modo in cui era iniziato, solo con maggiore irruenza e rabbia. Quindi anche in questo caso, c'è una "violenza", una rabbia… ma verso cosa? Possibile che sia "musica per la musica"? Che cioè la musica non abbia relazione con lo stato d'animo degli autori, che sia solo un esercizio stilistico? Di fronte a brani come *Red* o *Starless* è assai improbabile. Questi brani, per quanto imperfetti, o forse proprio perché imperfetti, trasmettono qualcosa che va oltre l'esibizione musicale in se stessa. Trasmettono – a mio parere – proprio la rabbia del non saper "andare oltre", del non essere in grado di "vedere un futuro", non necessariamente nella musica che si sta scrivendo in quel momento, ma probabilmente nella propria vita. Si sente molto chiara quella "crisi" in atto che porterà allo scioglimento del gruppo da parte di Fripp, riflettendosi in modo abbastanza palese in essa: nel non saper trovare un finale (una "via d'uscita") a *Red*, che potrebbe ripetersi all'infinito; nel non saper risolvere l'inquietudine di *Starless* se non rivedendo "le stesse cose" nella consapevolezza della propria impotenza, fino a non saper fare altro che aggredirle con rabbia. Segnalo infine che, ovviamente, esistono molte esecuzioni dal vivo di *Starless*, la maggioranza delle quali sono dei King Crimson, e sono tutte degne di nota. Invito però ad ascoltare anche l'eccellente versione degli UK (in versione 2012, Jobson-Wetton-Minnemann-Machacek), molto particolare proprio per la presenza di Wetton (che era in formazione originaria negli UK), per l'assenza di Fripp, e per il ruolo che Jobson fa ritrovare al violino. In questa versione va segnalato l'eccellente lavoro sia di Minnemann che del chitarrista austriaco Alex Machacek. Buon ascolto.

Nella pagina accantoe: le foto originali con cui fu realizzata la cover di RED. Lo scatto di David Cross proviene da una differente session con il fotografo Willie Christie.







JON ANDERSON

Jon Anderson sembra aver ritrovato la voglia di musica che lo contraddistingueva nei decenni passati, come testimonia il nuovo album TRUE, edito dalla Frontiers e inciso con il supporto del gruppo **The Band Geeks**. Lo abbiamo raggiunto in California via Zoom e ci ha raccontato diverse storie… e se la moglie non gli avesse detto che c'era un altro giornalista in attesa avrebbe proseguito…

UNA LEGGENDA RACCONTA

Testo: **Antonio De Sarno**

Nel corso della chiacchierata con Jon si finisce sempre per scherzare sul suo *status* di artista leggendario. Non si può certo evitare di essere contaminati dalla sua voglia di vivere e di essere al centro di un progetto che, almeno alle mie orecchie, sa di miracoloso. Le canzoni di TRUE, suo nuovo album edito ad agosto per la Frontiers, evitano di scivolare nel melenso per affermare ancora una volta che Jon è la voce del progressive rock. Nessuno canta e interpreta come lui, e la sua voce è uno strumento meraviglioso, che non sembra conoscere il passare del tempo! Cioè, come fa a non essere una leggenda? L'incontro avviene via Zoom, con Jon nella sua casa/studio in California.

Iniziamo?

Ho una bella storia che riguarda l'Italia. Milano, per essere precisi! Suonavo con gli Yes in Svizzera e l'hotel di lusso dove ci avevano piazzati aveva una piscina, così decisi di farmi un tuffo dopo lo spettacolo. Il classico bagno di mezzanotte! Mi divertii come un pazzo, ma l'indomani mattina mi ritrovai senza voce a causa di tutto quel cloro e mi feci prendere dal panico! Dovevo esibirmi a Milano quella sera e non sapevo come fare. In aereo mi ritrovai seduto con un tizio che sembrava essere un sassofonista americano famoso, passammo il tempo a fare chiacchiere ma sempre con un filo di voce. Lui mi disse: "Che problema c'è? Sii onesto con il pubblico!". Facile per lui da dire. In breve, arrivati all'aeroporto c'era la polizia con i cani anti-droga e un dalmata gigantesco mi fissò negli occhi, così, con una zampa sulla mia spalla! Il poliziotto mi chiese di seguirlo. Io cercai di spiegare che l'enorme pezzo di marijuana trovato nel mio bagaglio a mano fosse lì a mia insa-

DEBORAH ANDERSON

Jon Anderson fotografato nel 2024.

puta! In mia difesa dissi che se avessi saputo di averlo… l'avrei fumato la sera prima! Il poliziotto disse che dovevano portarmi in questura. Io dissi: "Non posso, ho un concerto con gli Yes stasera a Milano! Sono il cantante". Lui rispose: "Fai parte degli Yes? Mi piacciono gli Yes. Ok, vai ma non farlo più, mi raccomando!". Non sapevo di avere quel pezzo di fumo in borsa altrimenti non l'avrei certo portato in aereo!

Di che anno stai parlando? Magari qualcuno dei nostri lettori vi ha visti.

Penso attorno al '78. Forse '77? A ogni modo, continuai a ingozzarmi di caramelle per la gola, ma la voce era più che andata ormai. Riuscivo a malapena a parlare, figuriamoci cantare! Vedevo le prime file che mi fissavano, c'erano forse tremila persone presenti. Nell'iniziale *Yours Is No Disgrace* il pubblico, molto comprensivo, cantò al posto mio. E fece lo stesso con ogni singola parola di tutte le canzoni. Non credo di aver mai amato così tanta gente contemporaneamente!

Mmm penso che in realtà sia stato il concerto del 10 maggio 1971 al teatro Lirico. In apertura eseguivate proprio *Yours Is No Disgrace*. Da quanto tempo è che non ti esibisci a Milano? Un ricordo indelebile per il sottoscritto è il tour di MAGNIFICATION (PalaVobis, Milano, 17 novembre 2001), quello con l'orchestra.

Jon Anderson tra presente (sopra) e passato (sotto, manifesto di un festival londinese, 31 luglio 1971).

Oddio, penso di aver tenuto un concerto da solista in un parco milanese (conservatorio "Giuseppe Verdi", 23 settembre 2005)… quel tour, accompagnato solo dalla chitarra e da mia moglie Jane, è stata la cosa più bella che potessi fare in quel periodo. Il fatto è che gli Yes, a un certo punto, decisero di sostituirmi con un altro cantante. Tutto quel fumo sul palco mi aveva creato non pochi problemi di salute. C'è una certa quantità di inchiostro in quel fumo che danneggia chi ha una voce come la mia.

Dopo aver visto alcuni filmati del tuo tour con The Band Geeks e, soprattutto, dopo aver ascoltato TRUE, il vostro nuovo album, non si può certo dire che ti manchi l'entusiasmo per la musica. Qual è il tuo segreto?

Intanto ti ringrazio. Sono così grato di essere vivo e poter fare musica… tenere concerti che mi eccitano ancora. Guardati attorno. Vedi il mio studio? È lo studio di un uomo felice! Circondato da tanto amore, dalla mia bellissima moglie, dai nipoti e da tutto il resto. A pensarci, è come se gli dei della musica avessero deciso di darmi un'altra occasione con **The Band Geeks**. Qualcuno mi ha mostrato un video di questo gruppo del New Jersey che eseguiva *Heart Of The Sunrise* degli Yes. Decisi di chiamare **Ritchie Castellano**, il loro bassista. Erano identici agli Yes, sia per l'esecuzione che per il livello di energia. Gli dissi cosa pensavo della musica, che sembravano felici nell'eseguirla, e chiesi se fosse interessato a fare un tour insieme. Lui rispose: "Ma sei davvero tu, Jon? Quel **Jon Anderson**? Sul serio?". Così cominciò tutto nell'agosto del 2023. Ci furono dodici date magiche, davvero. Le prove andarono benissimo e facemmo un tour con *Close To The Edge* e *Gates Of Delirium*. Magia. Alla fine del tour dissi a Ritchie che forse sarebbe stato il caso di provare a realizzare qualcosa di nostro, che non fosse musica degli Yes. Un disco. Lui pensava che stessi scherzando per cercare di farlo felice.

ROB SCHMOLL

Le prime registrazioni erano piene di riferimenti agli Yes e la cosa ci rendeva molto felici
Jon Anderson

Qual è stato il processo di scrittura, arrangiamento, registrazione? È un disco piuttosto complesso.

Anni fa, con i primi mp3, m'innamorai dell'idea di produrre musica a distanza con **Steve Howe** e **Chris Squire**. Credevo che ognuno di noi potesse lavorarci con i propri ritmi senza doversi per forza vedere o essere nella stessa stanza, magari annoiandosi. Alla fine, siamo comunque sullo stesso pianeta! Mandatemi della musica e ci canto sopra. A loro non interessava per niente. Io pensai che un giorno si potesse arrivare a suonare contemporaneamente in studi diversi e quel giorno è arrivato proprio con The Band Geeks. Ho mandato a Ritchie due o tre pezzi che avevo registrato in autonomia qualche anno fa, come, a esempio *Counties And Countries*, che continuavo a cantare da diversi anni a casa. Avrò dieci registrazioni di quella canzone realizzate solo con la voce e la chitarra. *True Messenger* è un altro esempio. Ha funzionato alla grande, non riuscivo a crederci quando sentii cosa aveva fatto Ritchie di quei brani. Erano pieni di riferimenti agli Yes e la cosa ci rendeva molto felici. D'altronde si fanno chiamare The Band Geeks ed è proprio quello che sono, dei grandi fan della musica.

Sopra: Jon Anderson con The Band Geeks.

Quanto è durato il processo?

Non più di due mesi per il grosso del lavoro. Due pezzi sono arrivati più tardi, ma rimasi folgorato da tutto: la qualità della registrazione, le bellissime parti di tastiera di **Chris Clark**, pieno di idee anche al pianoforte, il lavoro di **Andy Ascolese** alla batteria. Dopo due settimane, andavamo avanti a colpi di incontri su Zoom in cui pensavamo a come migliorare alcuni passaggi nei diversi brani. Ogni martedì passavamo tre ore su Zoom. I testi erano molto importanti per me, come nel caso di *Shine On*, praticamente pronta, dove mancava solo il mio testo e diversi motivi per "fare luce" (letteralmente *reasons to shine on*!). È stato divertente dall'inizio alla fine. Vorrei dire che sia stata una sfida, ma mentirei. È stato solo molto divertente e sembrava di star lavorando a un disco che avrei annoverato tra i miei migliori, senza mai tradire lo spirito degli Yes. Un po' come

avevamo fatto nei concerti l'anno prima. Aprivamo con *Firebird Suite* di Stravinskij, *Yours Is No Disgrace*, *Perpetual Change*, *Heart Of The Sunrise* e il resto veniva naturale.

L'hai citato prima, ed è sicuramente uno dei pezzi di spicco di TRUE: di cosa parla *Counties And Countries*?

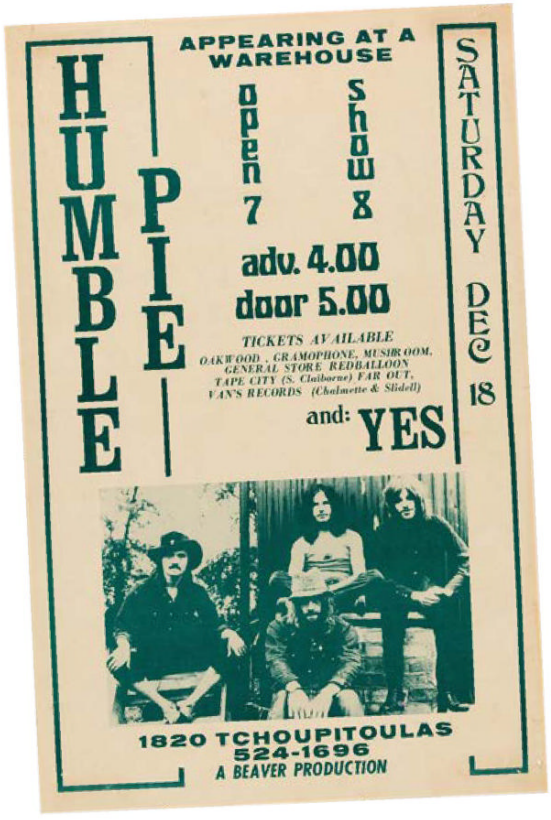
Esiste da un po' e ho solo aggiunto un paio di cose per la versione definitiva. Per come la vedo io, ci sono due modi per affrontare la vita. Perché siamo? La mia conclusione, alla quale sono arrivato dopo tanti anni di riflessione, è cercare il divino che esiste dentro di noi. Essere felici e grati perché ti accorgi di fare parte dell'energia incredibile che avvolge il pianeta. Per gli antichi c'era il giardino dell'Eden in cui vivere. Perché non dovremmo decidere, come specie, di riportare sulla terra, nostra madre, questo giardino? Fermare la gigantesca e brutta macchina, militare ed economica, che sembra aver preso il sopravvento. Perché non "dare una possibilità alla pace" per tornare ai Beatles e John Lennon? Sono cresciuto così e credo ancora a queste idee. Il testo è il flusso di coscienza che parla del desiderio di tornare indietro in un posto magico e pacifico.

Oltre alla pace, la canzone ha qualcosa dell'energia positiva che permeava anche il disco di Anderson Bruford Wakeman Howe (1989).

Sì, quello è riuscito molto bene, anche se non era coinvolto Chris Squire, che ci sta osservando proprio adesso! Comunque, parlai con Steve Howe e passammo un pomeriggio insieme a scambiarci qualche idea che registrammo su una cassetta. Poi ripetei la cosa con Bill Bruford. Alla fine andai da Rick Wakeman sull'isola di Mann, che mi fece sentire delle cose che avrebbe voluto fare. Avevo accumulato una serie di idee su cassetta a quel punto e, abitando a Londra, pensai di chiedere agli altri se volessero trasferirsi per un mese a Parigi, dove avevo un amico che gestiva uno studio, e registrare qualcosa insieme da quelle parti. Formare una specie di gruppo, insomma.

Una vacanza di lavoro, diciamo.

L'etichetta voleva un demo prima e, quindi, andammo nello studio di Montserrat di George Martin, ai Caraibi. A quel punto Bill mi confidò che non avrebbe partecipato se non avessimo avuto **Tony Levin** nel gruppo. Io gli dissi: "Portalo subito qui!". Quindi arrivò Tony e registrammo l'album. Per svago volevamo giocare un po' a cricket con la squadra di una scuola locale. Eravamo convinti che sarebbe stato un massacro, dopotutto si trattava di ragazzini. Un campo bellissimo dal quale si vedeva l'oceano e loro erano attrezzatissimi a differenza di noi che giocammo in jeans. Il massacro ci fu, ma non come pensavamo noi. Alla fine della partita dissi a Rick: "Perché non entriamo in studio per divertirci un po', facendoci ispirare dalla giornata e così nacque *The Meeting*, una delle mie canzoni preferite di sempre. Purtroppo non è tra le più famose, ma fotografa un momento incredibile e meraviglioso.



Sono così grato di essere vivo e poter fare musica
Jon Anderson

Allora ti farà piacere scoprire che è il brano di quel disco più ascoltato su Spotify! Quattro volte più degli altri brani, con l'eccezione del singolo *Brother Of Mine*, che comunque ha meno della metà degli ascolti.

Sono contento. Una giornata bellissima, un disco altrettanto bello e poi… Tony si ammalò nella prima parte del tour, quella americana, e qualcosa ha smesso di funzionare tra di noi. Era come se non ci fosse più quella connessione magica ed emotiva. Il che ci riporta ai giorni no-

DEBORAH ANDERSON

stri e al lavoro con The Band Geeks. Sembra troppo bello per essere vero. Siamo tutti collegati in qualche modo. Il chitarrista **Andy Graziano** è incredibile, se poi pensi che di mestiere fa l'insegnante e lavora con i bambini… è fantastico quanto sia versatile.

A quando il secondo album?

Intanto faremo sicuramente un disco dal vivo. Dobbiamo fissare questo momento. Non so se proseguiremo oltre. Faremo altre date in primavera per vedere se il pubblico è effettivamente interessato al nuovo materiale.

Sarebbe un peccato non proseguire. Anche la sequenza delle canzoni è estremamente organica e naturale. Sembra che ogni pezzo arrivi esattamente al momento giusto. Il brano che sicuramente colpirà i fan degli Yes è *Once Upon A Dream*, che inizia con un incantesimo vocale che subito fa pensare a TALES FROM TOPOGRAPHIC OCEANS.

Wow, un disco di 50 anni fa…

Un disco amato dal sottoscritto, ma che ha sempre, e da subito, diviso critica e pubblico perché secondo te?

È stato eccessivamente criticato, ma un aneddoto simpatico ce l'avrei. Verso la fine del missaggio ci siamo accorti di aver perso Rick. Lui si era buttato nella realizzazione del suo THE SIX WIVES OF HENRY VIII, e c'erano problemi legati all'uso di stupefacenti. Io stavo per perdermi nel disco che, per come era stato concepito, mi sembrava poco chiaro a quel punto. Non raggiungevo lo scopo inizialmente prefissato. Come tutti sanno, ormai, avrei voluto registrare in mezzo alla foresta, magari all'interno di una struttura temporanea. Mi suonava tutto troppo pulito e Rick sentiva la mancanza di alcune parti della musica. Lui si defilò e io continuai a lavorare con **Eddie Offord**. Dormivo nella stanza in cui realizzammo il missaggio, ero stanco e confuso e non vedevo l'ora di finire. A un certo punto completammo le tre bobine con il mix finale e uscimmo dallo studio, appoggiando le bobine sul tetto della macchina in uno scatolone. Dopo un po' ci accorgemmo che le bobine erano rimaste fuori dalla macchina e io dovetti fermare un autobus, uno di quelli rossi a due piani, che stava per passare sopra le bobine, nel frattempo cadute in mezzo alla strada. Sembravo Superman. Recuperato il tutto, mandammo una copia a Radio Luxemburg che doveva trasmettere il disco a mezzanotte. Eravamo tutti in trepidante attesa. Non si sentiva niente e temevamo il peggio, che i nastri si fossero danneggiati o peggio. Pensammo: "Merda!". Tornando alla tua domanda, quell'esperienza ci porta a oggi, all'incontro con gente che odia quel disco o che lo trova il nostro capolavoro.

Sopra: book dei concerti orchestrali di MAGNIFICATION (2001) citati nell'intervista.

DEBORAH ANDERSON

Appartengo a quest'ultimo campo, mi sa!
Visto?

Ho letto una recensione in cui se ne sconsigliava l'ascolto mentre si è alla guida, mentre per me niente batte l'ascolto di TALES alla guida, magari attraversando le montagne con un po' di foschia
(*Applaude*) Grazie, davvero. Ogni tanto dopo i concerti vedo fan con la maglietta di TALES che mi ringraziano proprio per quel disco. È bizzarro che esista questo dualismo forte nella valutazione della medesima opera.

A proposito di dischi controversi: TORMATO!
Non l'ho mai ascoltato. Una volta realizzato, quel disco è stato messo da parte. Dovevamo realizzarlo con un produttore molto noto di musica pop, l'idea era quella. Fai caso che nella foto del retro copertina indossiamo tutti degli occhiali da sole molto scuri. Era il mio modo per segnalare che nessuno di noi sapesse in che direzione andare. C'era un tizio con i bastoni in copertina, sulla collina di Yes Tor nel Devon, e qualcuno pensò di lanciare dei pomodori alla copertina e da lì, l'idea di chiamare il disco Tor-Mato.

Visto che siamo in tema di copertine, puoi chiarire a chi appartengono le "chiappe" misteriose in copertina, tra l'altro, ancora censurata su Amazon?
Fammi pensare. La copertina con i grattacieli… di chi sono le chiappe? Non mie. Magari. Quella copertina è esattamente quello che doveva essere. Ai tizi della Hipgnosis era stato chiesto di trovare qualcosa di moderno che fosse lontanissimo dalle immagini precedenti di **Roger Dean**.

La leggenda metropolitana è che sarebbe Patrick Moraz, che avrebbe accettato pensando di essere lui il tastierista del disco.
Credo proprio di no, anche se non ho mai visto le sue chiappe!

Cambiando argomento quando vedremo il seguito di OLIAS OF SUNHILLOW (1976), il tuo mitico primo disco solista, da molti ritenuto un disco troppo avveniristico per l'epoca?
È un'idea in eterna espansione, per così dire. Penso di essere a quattro ore di musica a questo punto e non so quanto potrebbe interessare a un'etichetta discografica a essere sincero. È l'estensione, in un certo senso, di una dozzina di canzoni che avevo scritto anni fa, ma che ho ripreso durante la pandemia. È un'opera finita adesso. Ogni mattina, mentre faccio la mia passeggiata, ne ascolto delle parti e mi sembra bellissima, soprattutto grazie al lavoro di orchestrazione effettuato da un mio amico musicista. Detto questo, temo di essermi perso un po'. Non so più come pubblicarlo. In un'unica soluzione o solo per sezioni? Devo proprio scusarmi con chi aspetta da anni la seconda parte di OLIAS.

Quindi non è un disco interamente realizzato da te come il primo?
Ho avuto dieci anni per registrare tutta la musica. Sì, ho potuto collaborare con altre persone questa volta, anche perché con il loro apporto hanno contribuito a esplorare alcune mie idee. Non vorrei parlare a sproposito, ma credo abbia a che fare con le linee di energia cristallina che stanno sottoterra. Quando si intersecano in superficie rivelano dei luoghi sacri. Non voglio che il lavoro esca se non vi è la giusta energia. Sono fortunato ad avere un amico in Irlanda, Michael Byrne, che sta realizzando dei bellissimi video per le mie canzoni. Chissà quando vedranno la luce? A volte manca solo una scintilla, un evento, per trasformare qualcosa in realtà.

Cioè?
È da anni che lavoro a un opera su **Marc Chagall**, che ho terminato cinque anni fa; l'anno prossimo andrà in scena sotto forma di musical grazie a un incontro casuale. Mi piace pensare che le cose accadranno quando sarà il momento giusto.

Tornando a oggi, poco tempo fa è uscito il trailer di *Here*, film di Robert Zemeckis, dove canti *I've Seen All Good People*.
Un fulmine a ciel sereno. È uscito mentre ero ancora in tour. Un'amica di mia moglie, che lavorava per la casa di produzione di Ron Howard quando la conobbi, ai tempi in cui volevo fare le colonne sonore, ci fece vedere il trailer. Non so quante lacrime avrò pianto a vederlo. Solo l'idea che Zemeckis, uno dei più grandi registi viventi, abbia pensato a me, o qualcuno del suo staff abbia pensato a me (*simula un cervello che esplode*)…

Be', saresti stato perfetto nella colonna sonora di *Avatar*, ma meglio non pensarci.
Rimane un film meraviglioso. Spettacolare in tutti i sensi. Ha una colonna sonora?

Sì, di James Horner. Chiudiamo con una nota più terra terra. Sei obiettivamente una figura leggendaria nel mondo della musica ma quando non ti occupi di musica come trascorri la giornata?
Mi piace pensare che sono una leggenda solo nel mio tempo libero. Amo fare colazione con mia moglie, vedere il telegiornale e cercare di capire cosa sta succedendo nel mondo. Sistemare la cucina e preparare da mangiare. Sono mezzo chef a casa mia. Dopo faccio una bella passeggiata in collina, circa un'oretta, da oltre un anno ormai, ultimamente sto ascoltando il concerto per violoncello di Elgar eseguito da **Jaqueline Du Pré**, cose che rimangono impresse nella memoria. Ieri ero circondato da cervi.

Nessuno canta e interpreta come lui, e la sua voce è uno strumento meraviglioso, che non sembra conoscere il passare del tempo!

DEBORAH ANDERSON

UN VOLO D'AIRONE NEL CIELO ILLUMINATO DI NOTE

ANIME INVISIBILI è il titolo del quarto album degli **Aliante**, che ribadisce la buona qualità delle loro proposte dopo FORME LIBERE (2017), SUL CONFINE (2019) e DESTINAZIONI OBLIQUE (2022). **Jacopo Giusti**, batterista del gruppo toscano, ci parla del nuovo lavoro, distribuito a settembre dalla Maracash Records.

Testo: **Franco Vassia**

"Ci capita soltanto quando saliamo su un palco, ed è lì che avviene una magia: le nostre anime si connettono tra di loro e la musica ci abbraccia in un legame collettivo, indissolubile. Una magia che si ripete ogni volta con nuove emozioni".

Le influenze e gli aspetti sociali, spesso così difficili da tradurre in parole, sono invece estremamente facili per gli Aliante, tanto da trasformarli direttamente in musica.

I nostri contesti sociali, gli stessi che ci hanno portato ad ascoltare musica e poi a suonarla, partono da diversi aspetti e altrettante prospettive. Tutti quanti noi, per forza di cose, siamo nati e cresciuti e, di conseguenza, abbiamo frequentato posti e ambienti differenti. La radice era quella del mondo operaio dove, tra amici, eravamo soliti scambiarci cassette, usate e strausate, dei più grandi artisti degli anni Settanta in cui stavamo vivendo e quindi: **Deep Purple**, **Black Sabbath**, **Pink Floyd**, **Genesis**…

Penso sia del tutto naturale che, qualsiasi percorso formativo, tenda ad avvicinare il musicista a determinati stili o a quelli che solitamente definiamo generi. La passione per l'ascolto, che poi è quasi sempre la prima scuola, è quella maggiormente destinata a determinare l'orientamento di qualsiasi musicista. Con tali credenziali diventa quindi naturale che, prima o poi, tutto quanto abbiamo accumulato si mescoli e che i confini sociali e musicali, fin dall'inizio già così ben delineati, finiscano per scomparire: temporali di umori destinati a esplodere e infine confluire in un unico linguaggio musicale: la fusione perfetta della nostra cultura, quella estrapolata da tutti i dischi che ci hanno accompagnato fin da quando eravamo ragazzi.

A livello compositivo il *progressive* è ovviamente il genere che riteniamo e sentiamo più spontaneo: **Michele Lenzi** ha un approccio classico e jazzistico, mentre a **Davide Capitanio** piace molto il rock degli anni Settanta… **Alfonso Capasso** è il più progressivo di tutti noi… io indirizzo il mio interesse soprattutto verso il jazz-rock. La lista delle nostre passioni e influenze è piuttosto aperta: Genesis, Pink Floyd, **Rush**, **Frank Zappa**, **Pat Metheny**, **Weather Report**, **Camel**, **ELP**, **John Coltrane**, **Miles Davis**, **Eric Clapton**, **John Zorn**…

Una fusione di stili e di influenze per un progetto che nasce strumentale...

La scelta di un progetto strumentale tende quasi categoricamente ad escludere l'importanza – spesso basilare – dei testi. Possiamo però dire che, al loro posto, abbiamo invece cercato di dare un valore aggiunto ai titoli delle nostre canzoni: storie e parole che, se estrapolate dalle frasi, tendono invece ad assumere "forme libere", che è anche il titolo del nostro primo album, in grado di volare singolarmente.

In ogni brano cerchiamo di raccontare la nostra storia, fatta di amicizie, paure, sofferenze e speranze. Di quello che siamo e di quello che vorremmo essere, di quel che il mondo ci offre ma in prospettive differenti. Basta saper ascoltare. La vita ci insegna a conoscere le forme, i colori, le emozioni e a farle nostre. Ci fornisce la possibilità di accarezzarle e inventarne di nuove. Viviamo – e anche qui compare il titolo del nostro secondo album – in una Terra di confine, ed è proprio "sul confine" che vogliamo edificare per poter costruire e incontrare lingue nuove e culture differenti, mescolarle e amalgamarle in un universo sonoro di vicinanze e di contrasti che, sempre inseguendo il nostro filo conduttore, ci hanno portati a "destinazioni oblique" – ecco il nostro terzo album! –, ovvero un percorso all'apparenza impervio ma che invece mette l'ascoltatore di fronte alla sorpresa e a un nuovo incontro.

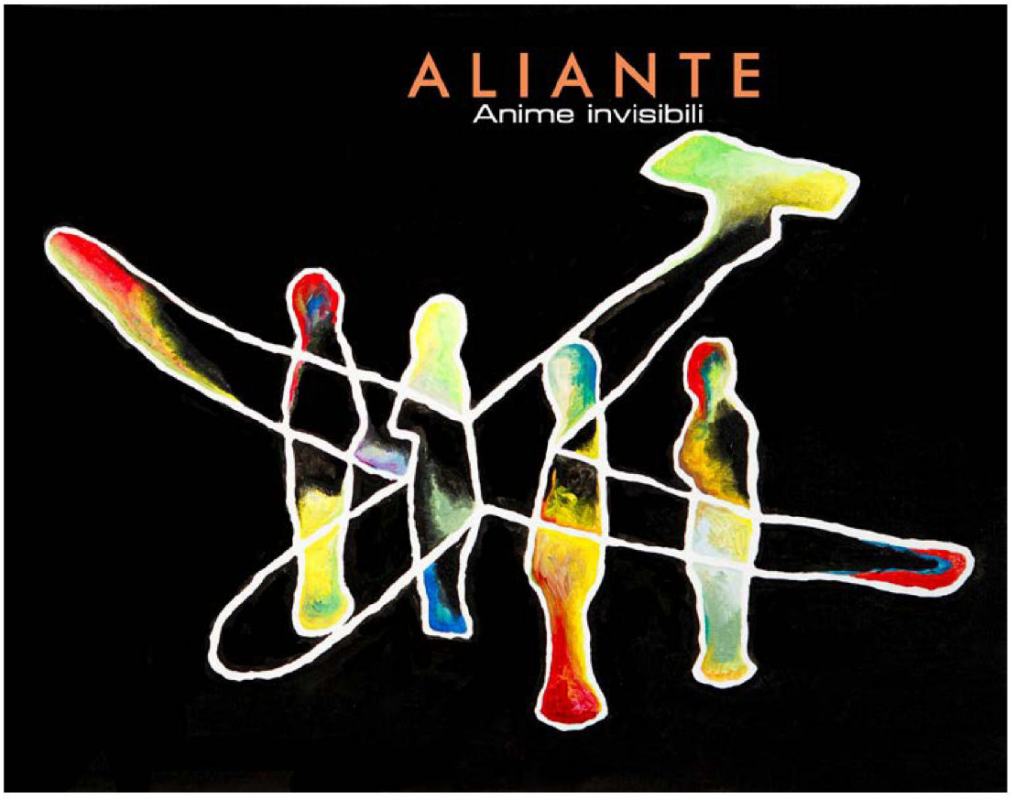
Ripercorriamo la storia degli Aliante?

La nostra storia nasce da un'idea di **Alfonso Capasso**, bassista con una carriera di oltre trent'anni spesi tra escursioni *progressive*, cantautorato colto e rock. Il nostro incontro, favorito anche dal mio passato musicale – alcuni decenni esclusivamente dedicati al *progressive*, al jazz e a progetti solisti – avviene nell'agosto del 2016 per un progetto a tre, ovvero: batteria, basso e tastiere. La scelta del tastierista ricade subito su **Enrico Filippi** col quale, dal 2002 al 2004, abbiamo avuto anche alcuni trascorsi musicali. Enrico possiede un background di assoluto buon livello, essendo anche un conoscitore e un profondo ammiratore di Tony Banks dei Genesis.

Il progetto è sempre stato improntato sullo stile e sulle esperienze personali di ciascuno di noi; una scelta che, collettivamente, ci ha portati ben presto ad abbracciare *progressive*, jazz-rock e, quindi, tutte le improvvisazioni tipiche degli anni Settanta. Nel pieno rispetto delle idee altrui, la cosa sorprendente è stata la comple-

Gli Aliante davanti alle immagini inserite nella copertina di ANIME INVISIBILI. Da sinistra: Michele Lenzi, Davide Capitanio, Alfonso Capasso, Jacopo Giusti.

ta libertà che ci siamo auto concessi, riuscendo a delineare e a ridefinire in piena e totale armonia, tutte le strutture portanti delle nostre composizioni. Sempre nel nome della libertà collettiva compositiva, nel marzo del 2017 siamo entrati in studio di registrazione e, presso L'Ottava Nota di Riccardo Andreini, abbiamo mandato alle stampe FORME LIBERE.
Un debutto discografico figlio soprattutto delle improvvisazioni spontanee nate in sala prove. Il titolo trae spunto proprio da questo approccio compositivo: la comune passione per la musica psichedelica, per il jazz-rock e per il prog sinfonico. Elementi che si concretizzano in sette composizioni strumentali – registrate quasi tutte in presa diretta – che fondono perfettamente le nostre concezioni musicali. Con grande sorpresa il disco, stampato e distribuito dalla MP Records di Vannuccio Zanella, ha riscosso un inaspettato successo.
Nel frattempo, grazie all'intercessione di Vannuccio, stava prendendo forma un proficuo rapporto con **Renzo Zenobi**, il bravissimo cantautore che, tra le altre, vanta collaborazioni con Francesco De Gregori, Lucio Dalla, Ennio Morricone e Franco Battiato. L'idea, destinata a trasformarsi in VOLANDO, ultimo lavoro dell'artista romano (2018, album che gode anche della partecipazione del pianista **Arturo Stalteri** dei Pierrot Lunaire), ci ha visti partecipi come band di studio e attivamente coinvolti anche nei sottili e delicati arrangiamenti.
Dopo questa parentesi, che possiamo definire cantautorale, siamo tornati a scrivere i pezzi per il nostro secondo album, prediligendo maggiormente le composizioni dei singoli come piattaforme di base per poter poi essere destinate successivamente ad arrangiamenti collettivi. SUL CONFINE, ancora strumentale, è composto dalla lunga title-track, suite di 48 minuti, divisa in sette sezioni, e in chiusura *Nel cielo*, brano di poco più di quattro minuti. All'origine del titolo, cito a grandi linee dalle note del booklet: "Quando si vive in una terra di confine come l'Italia, si incontrano lingue e culture diverse che possono generare contrasti ma, di contro, anche un senso di vicinanza. Ed è proprio sul confine che si potranno scorgere le linee sottili che dividono la povertà dalla ricchezza, il dolore dalla gioia, la comprensione dall'indifferenza".



Michele Lenzi

Una raccolta di brani raffinati, non di rado tinteggiati color pastello: un album altamente evocativo nei suoni e con una patina di malinconia che, come un sudario, ricopre le composizioni. Su tutte cito *Ai confini del mondo*, arricchita dal violino di **Marianna Vuocolo**, dal leggero tocco jazzy ma che non disdegna soluzioni maggiormente rock… dinamiche tipicamente new prog con le tastiere – in assenza della chitarra elettrica – assolute protagoniste. Il tutto prodotto con apparente semplicità tanto che, a conti fatti e almeno per noi, l'assenza del cantato non risulta per nulla penalizzante.
Arriviamo così al drammatico periodo pandemico, un pozzo nero che ha causato lutti e danni inenarrabili ovunque, dove anche la musica è stata spesso gravemente contagiata. Oltre a cambiare drasticamente le nostre vite e a interrompere ogni attività live, la pandemia ha prodotto profonde mutazioni. Ci stavamo accingendo alla composizione del nuovo materiale quando, improvvisamente, Enrico Filippi decide di abbandonare gli Aliante. Un vero fulmine a ciel sereno! Con Alfonso, dopo alcune audizioni, al posto delle tastiere abbiamo deciso di inserire un chitarrista. Ed è così che, negli Aliante, arriva **Davide Capitanio**, musicista dalle svariate esperienze ma, soprattutto, grande cultore e raffinato ricercatore di suoni particolari. Qualche tempo dopo, terminato il lockdown e in attesa di salire sul palco, restiamo letteralmente affascina-

ti dal polistrumentista della band che apriva la serata: **Michele Lenzi**, tastiere, fagotto, flauto e chitarra. Un bacio in fronte dalla dea fortuna! In quanto a suoni e composizioni con Michele, accolto calorosamente tra noi, il sound diventa più elaborato, spostandosi verso un *progressive* ancora più ricercato e innovativo.
Arricchiti dall'ingresso dei nuovi arrivi, i brani si districano tra melodie, momenti psichedelici, fusioni tra chitarra, tastiere e fagotto. All'inizio del 2022 torniamo in studio, come sempre all'Ottava Nota di Andreini, registrando gran parte del materiale composto. DESTINAZIONI OBLIQUE diventa il terzo e lungo viaggio degli Aliante. In quanto a narrazione c'è un ritorno al femminile con **Serena Andreini** e Marianna Vuocolo. Dopo alcuni apprezzati concerti in Toscana, la promozione del disco, pubblicato questa volta dalla Mellow Records.

Arriviamo così ad ANIME INVISIBILI...

Per il quarto lavoro la nostra idea è stata subito chiara: un unico pezzo diviso in quattro parti. Nasce così Anime *invisibili*, traccia di circa 44 minuti e suddivisa in quattro parti collegate per dare la giusta continuità alla scrittura musicale. Rispetto ai precedenti è un album più muscolare, che riesce ad assemblare al meglio anche le melodie che ci hanno da sempre contraddistinti.
Perché anime invisibili? Potremmo dire che è un doveroso omaggio a tutti i musicisti che, lavorando sugli strumenti, hanno investito tanto per dar vita alla loro musica. Non è per niente facile oggi essere visibili, soprattutto se parliamo di generi troppo sbrigativamente etichettati "di nicchia". Ed è per questo che ci sentiamo invisibili: gente dentro una stanza, senza alcuna prospettiva, senza motivo alcuno se non quello della passione per la musica. Tutto questo senza sapere se qualcuno ci ascolterà mai o se, per caso, qualcun altro riuscirà a percepire qualche segnale dalla nostra musica. Siamo dei sopravvissuti che, nonostante tutto, si alimentano di visioni (*L'eco dalle onde*), di immagini (*Orange Blue 7*) e di sogni (*Nuit dans le desert*).
C'è una cosa che riteniamo essere la nostra ricchezza. Ci capita soltanto quando saliamo su un palco, ed è lì che avviene una magia: le nostre anime si connettono tra di loro e la musica ci abbraccia in un legame collettivo, indissolubile. Una magia che si ripete ogni volta e ogni volta con nuove e differenti emozioni.

Gli Aliante in un recente concerto. La band, nonostante il buon approccio in studio, ama profondamente la dimensione live.

«A livello compositivo il *progressive* è ovviamente il genere che riteniamo e sentiamo più spontaneo»

Nel corso del tempo i **Japan** hanno attraversato più fasi, sia come band che come singoli componenti. In questo articolo ripercorriamo la storia di **David Sylvian**, **Mick Karn**, **Richard Barbieri**, **Steve Jansen** e **Rob Dean** attraverso gli album che hanno pubblicato.

MONDI PARALLELI

Testo: **Marco Olivotto**

La prima metà degli anni Settanta è considerata l'età dell'oro del rock progressivo britannico, anche se le radici del genere affondano nella parte finale del decennio precedente. Tra il 1970 e il 1975 vengono pubblicati album considerati a ragione pietre miliari, non solo del prog, ma della musica rock in generale. I titoli sarebbero moltissimi, e ricordarli a chi legge una rivista come «Prog Italia» è del tutto inutile.

Un altro genere, oggi spesso dimenticato, invade il mercato, i palchi e le menti negli stessi anni: il *glam rock*. È una musica difficile da definire, che miscela le influenze più varie: il *bubblegum pop* (forse qualcuno ricorda *Sugar Sugar* degli Archies, 1969), il rock and roll classico, la musica da cabaret, con frequenti incursioni di suoni avanguardisti derivati dall'art rock. Il denominatore comune non è tanto la musica, quanto il look: esecutori di sesso maschile vestiti in abiti femminili e viceversa, trucco pesante, scarpe con zeppe inverosimili e lustrini ovunque. Pensiamo a Marc Bolan e i suoi T. Rex, David Bowie, Roxy Music, Gary Glitter. Anche ad artisti come Elton John e Freddie Mercury, che pure non erano glam in senso stretto.

«Sin dalla nascita i Japan avevano il desiderio di utilizzare l'elettronica e d'incorporare nella musica influenze di altre culture»

Da sinistra: Rob Dean, Steve Jansen, David Sylvian, Richard Barbieri, Mick Karn (1979).

È una precisazione importante, perché la storia da narrare inizia nel 1974 a Catford, poco a sud di Londra, quando **David Sylvian**, suo fratello **Steve Jansen** e **Mick Karn** formano i **Japan**. La band viene inserita di solito nella prima ondata della new wave, in pieno sviluppo in quegli anni, ma sound e aspetto si ispirano apertamente al glam rock. Con due tratti caratteristici e importanti: il desiderio di utilizzare l'elettronica e di incorporare nella musica influenze di altre culture. Sylvian è chitarrista, tastierista e cantante, Jansen suona la batteria e Karn il basso.

SOTTO FALSO NOME

Sylvian nasce David Alan Batt, mentre il vero nome di suo fratello è Stephen Ian Batt. Anche quello di Karn è un nome d'arte: il bassista, prematuramente scomparso nel 2011, si chiamava Andonis Michaelides, nativo di Nicosia ma viveva a Londra con la famiglia fin da bambino. Karn conobbe i fratelli Batt a scuola e iniziò

Mick Karn e David Sylvian al Dingwalls di Londra (inizio 1978).

a strimpellare con loro le canzoni che David scriveva e già da tempo eseguiva insieme a Stephen, entrambi alla chitarra. Inizialmente è proprio Karn a ricoprire il ruolo di cantante solista, con Sylvian relegato ai cori. Il sito http://nightporter.co.uk narra che la prima esibizione in trio ebbe luogo nel 1974 in occasione di un matrimonio. David e Mick avevano sedici anni, Steve quindici: una band di ragazzini.

Poco tempo dopo Sylvian diventa voce solista, e nel 1975 la formazione si allarga: entrano **Richard Barbieri** (poi con i Porcupine Tree) alle tastiere, seguito da **Rob Dean** alla chitarra solista. Barbieri era stato compagno di scuola dei tre, mentre Dean venne reclutato per mezzo di un annuncio pubblicato sul settimanale «Melody Maker». Japan, scelto come nome temporaneo, diventa il marchio definitivo della band.

GLI INIZI

Nel 1976 i giovanissimi Japan firmano un contratto di management con **Simon Napier-Bell**, già manager degli Yardbirds e di Marc Bolan, colpito dall'aspetto e dall'atteggiamento di Sylvian: "David somigliava a Mick Jagger negli anni Sessanta incrociato con la Brigitte Bardot teenager e il giovane Elvis Presley con Jane Fonda adolescente". Napier-Bell era anche un produttore di talento, e subito organizzò delle sessioni di registrazione per il gruppo, che aveva iniziato a suonare in pubblico con regolarità.

Nel 1977 i Japan partecipano a un contest organizzato dall'etichetta tedesca Ariola-Hansa, ma non vincono: trionfa una band chiamata The Cure, e il resto è storia. Nonostante ciò, grazie anche all'influenza di Napier-Bell, l'etichetta li mette comunque sotto contratto, mentre sono al lavoro sui brani destinati a confluire nel primo album. A questo punto, David e Stephen Batt diventano ufficialmente David Sylvian e Steve Jansen, non senza resistenze da parte della label, preoccupata dalla somiglianza dei loro nomi con quelli di due membri dei New York Dolls (il chitarrista Sylvain Sylvain e il cantante David Johansen).

Le registrazioni del disco iniziano nello stesso anno, con la produzione di **Ray Singer**, che ha un background importante alle spalle grazie a collaborazioni con nomi come Shel Talmy (The Kinks, The Who) e Jimmy Miller (Traffic, The Rolling Stones).

ADOLESCENT SEX (1978)

L'album viene pubblicato nel marzo 1978, preceduto dal singolo *Don't Rain On My Parade*, successo di Barbra Streisand, tratto dal musical *Funny Girl* del 1964. Lo stile musicale è un mélange di intenzioni punk e riferimenti al glam rock, con un uso abbastanza massiccio dell'elettronica che finirà per influenzare l'ondata successiva della new wave britannica, ormai imminente.

Al riascolto, impressionano due cose: la perizia strumentale dei musicisti, che si cimentano con arrangiamenti non lineari, e il timbro della voce di Sylvian, totalmente diverso da quello che conosciamo oggi. Considerando che l'età media dei membri si aggira intorno ai vent'anni, il risultato è notevole, anche se non arriva all'eccellenza. I riferimenti alla produzione più funky di **David Bowie** si sprecano, e questo smorza un po' l'originalità generale: *The Unconventional* è esemplare in questo senso. Si avvertono però l'irruenza e la ruvidezza di una prima volta, e questo differenzia il lavoro dalle produzioni successive. Singer mette a segno un buon risultato, smussando quanto basta un sound ancora grezzo ma accattivante.

L'album non riscosse grande successo in Gran Bretagna, ma ebbe un seguito in Giappone, dove l'immagine androgina del gruppo attirava più attenzione che in patria. Anche l'Olanda si scoprì interessata al sound dei Japan. Le composizioni sono attribuite al solo Sylvian, tranne la citata cover pubblicata come singolo. In quarantasette minuti il disco paga un tributo palese a certi stilemi glam, però contiene alcuni momenti notevoli, come la lunga *Suburban Love* che mette in luce la perizia strumentale dei musicisti, soprattutto nella lunga sezione conclusiva. Una menzione d'onore va a Dean: è un vero peccato che la sua carriera dopo l'uscita dalla band sia stata di profilo più basso rispetto a quella degli altri membri. È anche un dispiacere che lo straordinario basso di Karn non sia stato valorizzato maggiormente nel missag-

A sinistra: copertina di OBSCURE ALTERNATIVES, foto di Fin Costello.

gio: il suo lavoro è impressionante, ma non emerge come meriterebbe.
In retrospettiva, l'esordio non fu particolarmente gradito dai Japan. Nel 1982 Sylvian confessò a «Smash Hits Magazine» (1978-2006, periodico inglese nato come mensile e diventato quindicinale dopo qualche anno) il proprio rimpianto, affermando che il gruppo era troppo giovane e ingenuo per registrare un disco. Riteneva che il secondo sarebbe stato un esordio migliore. Quel secondo disco venne sollecitato ben presto dall'etichetta, delusa dagli scarsi risultati di vendita del precedente. La missione era conquistare il mercato europeo e, magari, quello statunitense.

Da sinistra: Steve Jansen, Richard Barbieri, David Sylvian, Mick Karn e Rob Dean (Londra, 1978).

OBSCURE ALTERNATIVES (1978)

Nell'ottobre 1978, l'Hansa pubblica il secondo lavoro dei Japan. Sono passati poco più di sei mesi da ADOLESCENT SEX e la produzione avviene a tempo di record: dieci giorni in studio, ancora sotto la guida di Singer. In questo senso è un album rock, diretto e frontale. Sylvian, a dispetto della giovane età, si fa forte dell'esperienza precedente e inizia a prendere maggiore controllo sulla produzione.

Alcune soluzioni musicali sono curiose, come i cori alla Beach Boys in coda al brano di apertura *Automatic Gun*. Il funky è ancora presente, ma si tinge di un colore più etnico, come in *Rhodesia*, canzone vagamente reggae sulla quale si innesta una voce ancora punk, che agita ulteriormente il mix di stili che aveva caratterizzato l'esordio.

OBSCURE ALTERNATIVES è meno spontaneo del precedente, ma mostra il gruppo in rapida evoluzione, teso tra l'esigenza di avere successo e quella di sperimentare senza porsi limiti. In questa ottica è abbastanza schizofrenico, e in alcuni passaggi evoca influenze improbabili. Ad esempio *Love Is Infectious* è un brano che **Robert Fripp** avrebbe potuto produrre con interesse, e suscita domande su quale influenza la mente dei **King Crimson** possa avere avuto sui giovani Japan. La composizione del brano è antecedente al primo album, e questo può spiegare, forse, il suo carattere vagamente crimsoniano. Va detto, a onor del vero, che molti appassio-

nati del *progressive* sembrano ricordare i Japan solo per la futura collaborazione tra Sylvian e Fripp, e per la militanza di Barbieri nei Porcupine Tree. La verità è che, come discusso nell'articolo sui Talk Talk pubblicato nel numero scorso, alla fine degli anni Settanta il *progressive* non era scomparso, quanto si trovava alla ricerca di una nuova forma in cui manifestarsi. Anche per questo finiva talvolta per contaminare generi musicali apparentemente molto diversi.

Ciò non toglie che il singolo *Sometimes I Feel So Low* sia un tentativo mal-

«TIN DRUM è l'album più etnico dei Japan. Contiene otto canzoni memorabili, che danno un senso definitivo all'evocazione implicita nel nome della band»

A sinistra: *Life in Tokyo*, 45 giri. A destra: QUIET LIFE Lp e *Quiet Life* singolo in versione 10" vinile rosso. Sotto: David Sylvian al Londra nel 1979.

riuscito di entrare in classifica. Diverso il discorso relativo alla title-track, presente da tempo nel repertorio live, la cui caratteristica è quella di avere assunto arrangiamenti progressivamente più astratti nel corso del tempo. La struttura di base è ripetitiva ed è interessante notare come la voce di Sylvian, ancora assai distante dal timbro che oggi ben conosciamo, si innalzi in un grido sgraziato mentre la band fa del suo meglio per sostenerne l'impeto. È di rilievo, invece, il testo: forse il primo in cui il cantante mostra chiari segni dell'introspezione che caratterizzerà i lavori della sua maturità. È una canzone sulla vacuità dell'amore e sull'impossibilità di soddisfarlo, tema che Sylvian esplorerà a fondo nella futura carriera solista.

Deviation è il suo onesto sforzo di trasformarsi in David Bowie, ma l'operazione è impossibile anche solo a livello teorico. Si distende invece *Suburban Berlin*, forse autorisposta alla pregevole *Suburban Love* del disco precedente. Pure la città in cui la canzone è ambientata ha risonanze bowiane, ma non bisogna dimenticare che mancano undici anni alla caduta del Muro, e l'immaginario collettivo di tutto il mondo aveva posto la capitale tedesca su un simbolico piedistallo di unicità senza precedenti. Tocca a Karn, finalmente in luce in questo album, tirare quella che è la vera, grande zampata del brano.

La conclusiva *The Tenant* apre la prospettiva su quello che i Japan potranno diventare. Basta ascoltare i primi secondi per capire che i germi di *Ghosts* (TIN DRUM, 1981) erano pronti a generare qualcosa di unico. Il pianoforte che segue è il preludio ai mondi sonori che Sylvian evocherà nella sua opera solista. Se l'esigenza del disco era suonare più commerciale del precedente, questo brano rompe lo schema: è strumentale e si snoda per oltre sette minuti, costruendo un paesaggio minimalista e raffinato che ha poco a che fare con il resto delle composizioni. Memorabile l'intervento di Karn al sassofono, e grande la performance della band che sfocia in un'atmosfera emotivamente coinvolgente, con la chitarra lancinante di Dean che sembra un tributo a **Steve Hackett**.

Il risultato commerciale risultò fallimentare in Europa e soprattutto in Gran Bretagna. Fu però un successo in Giappone, al punto che all'inizio del 1979 la band, alla sua prima visita, riempì per ben tre volte gli undicimila posti a sedere del leggendario Budokan. La critica in patria non fu particolarmente generosa, probabilmente a causa della sensazione che la musica fosse in qualche modo datata. Ogni attenzione all'epoca era rivolta alla travolgente scena punk.

QUIET LIFE (1979)

Chi aveva apprezzato OBSCURE ALTERNATIVES probabilmente rimase spiazzato, se non incredulo, quando uscì QUIET LIFE (novembre 1979). Il pensiero più immediato? "Non possono essere i Japan".

La voce, innanzitutto, è pressoché irriconoscibile: il tono si abbassa e nella gola di Sylvian compaiono tutti i glissati e le inflessioni che definiranno l'inimitabile stile canoro della maturità. Gli arrangiamenti segnano la fine del glam/punk/funk sperimentale per inserire la barra a dritta verso il synthpop, ammesso che il termine significhi qualcosa di ben definito.

La ragione a monte della svolta va ricercata in *Life In Tokyo*, prodotto nel 1979 da **Giorgio Moroder**, asso pigliatutto della musica dance dei tardi anni Settanta. Il riascolto della canzone suggerisce che la svolta nel sound sia il frutto delle scelte del produttore di Donna Summer. Quel sound migra in QUIET LIFE, che però non viene affidato alle mani di Moroder, ma

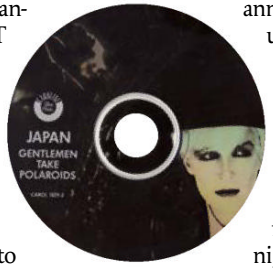
a quelle di **John Punter** (Osibisa, Bryan Ferry, Roxy Music, Nazareth) e del sempre presente Richard Napier-Bell.

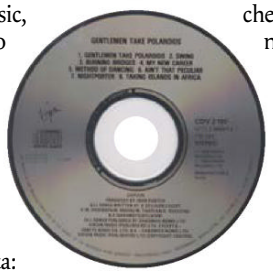
«Lo scioglimento dei Japan avvenne dopo un album, TIN DRUM, unanimemente considerato il loro capolavoro sotto qualsiasi aspetto: musica, testi, arrangiamenti, artwork»

Non si tratta di un processo lineare: la title-track si discosta dallo stile precedente, ma echi deformati del passato risuonano in *Fall In Love With Me*, dove il fantasma di Bowie è quanto mai presente. La prima vera novità è però *Despair*, in cui si scorge in maniera nitida il Sylvian che verrà: le percussioni appena accennate, il pianoforte che evoca il minimalismo di **Erik Satie**, prendendo le mosse da *The Tenant*, capitolo finale dell'album precedente. Al netto dell'improbabile testo in francese, l'inflessione canora che renderà Sylvian inconfondibile emerge prepotentemente. Se *The Tenant* è la metamorfosi, con *Despair* la farfalla lascia il bozzolo.

***Sons of Pioneers* tour book giapponese (1982). In basso a destra: poster concerto con i Blue Öyster Cult (Bornemouth, UK, 3 giugno 1978).**

Sarebbe facile identificare i Japan univocamente con il nuovo timbro vocale del cantante. La verità è che il sound ruota intorno ad altri due perni imprescindibili: il basso di Karn e le tastiere di Barbieri. Non sarebbe difficile tramutare i Japan nei Duran Duran: basterebbero arrangiamenti un po' più ruffiani e testi più ammiccanti, perché l'humus in cui QUIET LIFE germoglia è senza dubbio quello del synth-pop. Nel disperato tentativo di incasellare ogni genere e sotto-genere musicale, in questi anni i critici inventano il *New Romantic*: in origine movimento legato alla moda, sessualmente ambiguo e influenzato dai soliti Bowie, Bolan e Roxy Music, che finirà per espandersi al campo musicale includendo band come Spandau Ballet, A Flock of Seagulls, gli stessi Duran Duran e Culture Club, identificabili essenzialmente con Boy George. Questo genere veniva spesso rinnegato dalle band, e appariva come una macedonia non ben definita: ci finirono dentro tutti i nomi dell'epoca (Depeche Mode, Soft Cell, Simple Minds, Orchestral Manoeuvres In The Dark, per non menzionare i Talk Talk). Tagliamo corto: era synth-pop, in diverse declinazioni. La difficoltà, probabilmente, si annida nell'aura vagamente dispregiativa del termine "pop" nella nostra lingua. In inglese, "pop" è l'abbreviazione di "popular", una parola più colta del nostro aggettivo "popolare". Anche per questo, ed è una verità evidente, la "musica pop" inglese appare quasi invariabilmente più interessante di quella italiana. I Japan, da molti considerati precursori del New Romantic, ringraziano per la proposta di questo cartellino identificativo, ma declinano l'invito.





GENTLEMEN TAKE POLAROIDS in Cd.

Una rivista online di notevole spessore, *The Quietus* (https://thequietus.com/), ha descritto bene il genere musicale dell'album: "Una forma molto europea di art-pop, distaccata, sessualmente ambigua e meditata, non dissimile da quella che Bowie, sempre in anticipo su tutti, aveva realizzato due anni prima con LOW. Questa opera è un momento di transizione, in cui tutti ricercano in maniera evidente un sound unitario. Non a caso, Sylvian affermò che si trattava dell'unico album dei Japan in cui la band aveva lavorato in maniera coesa, mettendo bene a fuoco il traguardo. Negli otto brani, pregevoli ma non privi di qualche passaggio poco incisivo, si trovano i semi di ciò che sta per accadere. In particolare in *All Tomorrow's Parties*, plasmato dal gusto sonoro discreto ma imprescindibile di Barbieri, e nella conclusiva *The Other Side Of Life*, che riprende le atmosfere di *Despair*, espandendole e arricchendole, e aprendo la strada "ai signori che scattano fotografie istantanee".

GENTLEMEN TAKE POLAROIDS (1980)

Alla svolta del decennio, tutto cambia. L'etichetta, innanzitutto: i Japan lasciano Hansa dopo tre album e approdano alla Virgin Records. La storia della label è nota, ma un punto va ricordato: inizialmente, il campo di azione della Virgin era prossimo al *progressive*, e la fortuna del marchio iniziò con la pubblicazione di TUBULAR BELLS (1973) di Mike Oldfield. Nel 1977, però, il mondo stava cambiando, e la Virgin non si fece problemi a mettere sotto contratto i Sex Pistols, che due etichette come EMI e A&M avevano scritturato e subito licenziato. In questo modo, grazie al successo del gruppo punk britannico per eccellenza, la Virgin divenne una delle label chiave della new wave, ormai dietro l'angolo. Ci fu un momento, negli anni Ottanta, in cui chi amava un certo genere comprava "Virgin" a scatola chiusa: acquistava i dischi della label, prima che degli artisti, perché sapeva che cadevano

in un'area di suo interesse. Non molte etichette della storia sono state in grado di replicare questo schema.

GENTLEMEN TAKE POLAROIDS appare nel mese di ottobre 1980 ed è un altro lavoro di transizione, in senso letterale. Oltre alla nuova label, sarà l'ultimo a vedere la partecipazione di Rob Dean, e il primo in cui Sylvian, in una pericolosa deriva di eccesso di controllo, diventa il leader indiscusso. Il risultato è evidente: il suo stile vocale, ormai definitivo, diventa l'elemento più caratterizzante del sound. La musica però è ancora in evoluzione: talvolta è quasi impossibile distinguere l'output dei Japan da quello del Bowie più rarefatto (*Burning Bridges*: potrebbe stare senza problemi sul lato B di HEROES). Forse il commento più azzeccato rimane quello espresso da un critico di valore come Steve Taylor, che affermò che se fosse stato Brian Eno a prendere il timone dei Roxy Music al posto di Bryan Ferry, questi avrebbero prodotto GENTLEMEN TAKE POLAROIDS. A ben guardare è la giostra dei Japan: se non è Bowie è Eno… se non è T. Rex è Roxy Music. La matrice non cambia, ma la forma si adegua, e questo è segno di una pregevole evoluzione.

Quello che ascoltiamo è un synth-pop raffinatissimo, che potrebbe non dispiacere a chi dieci anni prima aveva apprezzato il prog nelle sue varie declinazioni. Questo si sente in *Methods Of Dance*, e nelle scariche di *Ain't That Peculiar*, che sembrano influenzate dalla svolta etnica di Peter Gabriel, manifestatasi pochi mesi prima nel suo terzo album. È un segno evidente che il brodo primordiale in cui la musica si genera è contaminato negli anni Ottanta da ogni immaginabile influenza, e che i cervelli più lungimiranti ne intuiscono le sottigliezze più nascoste.

È anche difficile non innalzare Sylvian al soglio dell'élite musicale dopo un brano come *Nightporter*. Il riferimento allo stile di Satie è evidente: al netto delle similitudini, però, la canzone risplende grazie a uno scavo melodico e lirico rari nel pop inglese fino a quel momento. Senza dubbio l'autore ha l'ambizione di spingere il pop nella stratosfera, e questo è il passaggio che apre le porte a *Forbidden Colours* e alla collaborazione con **Ruyichi Sakamoto**, ma anche a *Damage* (1994) e *Do You Know Me Now?* (2013), forse i brani più intimi e devastanti di tutta la sua produzione.

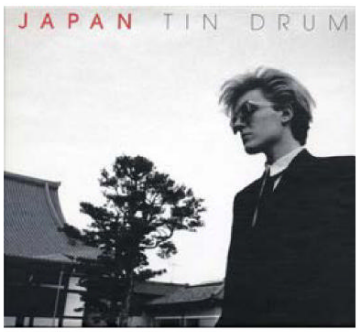
I Japan in Giappone a Kyoto (febbraio, 1981).

Qui non si parla però del Sylvian solista, ma dei Japan. Poco importa che tutte le canzoni, tranne due, siano firmate dal leader: *Ain't That Peculiar* è la cover del celeberrimo brano di Marvin Gaye, mentre la finale *Taking Islands In Africa* è firmata da lui con Sakamoto. Davvero ci ostiniamo a credere che i brani di chiusura di un disco non scrivano, almeno in parte, il futuro che verrà? A dispetto dello strapotere di Sylvian, l'album è un manifesto sonoro collettivo che spiana la via al capolavoro TIN DRUM, che sarà anche il canto del cigno.

TIN DRUM (1981)

Nell'autunno del 1982 avevo diciassette anni. Ricevetti una telefonata da parte di Stefano Valdo, il bassista più originale della mia città, che mi chiese se fossi interessato a suonare le tastiere nella sua band. Stefano veniva dal jazz, ed era noto per alcune performance che i rockettari dell'epoca avrebbero definito "d'avanguardia". La band si chiamava CANTON, e finì al Festival di Sanremo (senza di me) poco più di un anno dopo con *Sonnambulismo* di Enrico Ruggeri. Si classificarono quarti, ma la loro storia si fermò poco dopo. Rimasi nel gruppo per qualche mese, e me ne andai perché il genere mi suonava "troppo pop". C'erano due anime nel gruppo, una condivisa da me e Stefano, l'altra legata al gusto più commerciale del chitarrista e del cantante. In questa sede ha senso parlare della prima, perché per descrivere l'idea musicale che aveva in mente, Stefano mi chiese se conoscessi TIN DRUM dei Japan. Non sapevo chi fossero, e tantomeno che la band in cui ero stato invitato avesse preso il nome dal brano che chiudeva il lato A del disco: *Canton*, appunto. "Ci serve un tastierista che suoni così. Ascolta *Ghosts* e ti farai un'idea". Ascoltai e rimasi basito: tecnicamente suonare in quel modo era facile. Ma i suoni? Come si ottenevano quei suoni? Chiunque li avesse creati era un genio. Rimasi totalmente stregato dal sound e dai brani, e partii dal fondo della

Mick Karn e David Sylvian (Londra, 1980). Sotto: foto e libretto Cd di TIN DRUM.



discografia dei Japan, risalendola un album alla volta. L'impatto di TIN DRUM, anche a livello visivo, fu così forte che nel 2022, quarant'anni dopo, trovandomi in un ristorante cinese con mio figlio, gli chiesi di posare per una fotografia che credo racconti tutto (nella foto a destra: Simone Olivotto, aprile 2022).

TIN DRUM è l'album più etnico dei Japan. Contiene otto canzoni memorabili, che danno un senso definitivo all'evocazione implicita nel nome della band, solcate come sono da germi ispirati alla musica orientale, dalle scale agli arrangiamenti. Una produzione maniacale, in cui ogni strumento suona in maniera originale. Viene da chiedersi, ad esempio, quanto Adrian Belew sia stato influenzato dal chitarrismo di Sylvian, responsabile delle sei corde con la band ormai ridotta a quartetto. Il lavoro di Karn andrebbe imposto come materia di studio obbligatoria per ogni bassista seriamente intenzionato a padroneggiare lo strumento. E, cosa incredibile e rara nei dischi degli anni Ottanta, tutto suona ancora perfettamente adeguato e coerente a vari decenni dalla pubblicazione. Di quanti dischi si può dire lo stesso?

Più che analizzare brano per brano, vale la pena di porsi una domanda: dove sarebbero arrivati i Japan se la loro storia non si fosse interrotta? Avrebbero realizzato come band BRILLIANT TREES o SECRETS OF THE BEEHIVE, lavori solisti di Sylvian? Difficile dirlo. Quel che è certo è che lui con questo disco prende l'abbrivio definitivo. La rilettura del testo di *Ghosts* rivela oggi i segni di tutta la sua poetica successiva: il ragazzo che parlava di viaggi e spesso infarciva i propri testi di ironia lascia il posto a un uomo introspettivo, solcato da dubbi esistenziali, sofferente fino alla lacerazione. TIN DRUM apre un universo psicologico inedito fino a quel momento, che porterà a *Orpheus* (SECRETS OF THE BEEHIVE, 1987), *Damage* (brano tratto dall'omonimo live del 1994 con Robert Fripp) ecc. Quindi, scioglimento sia, dopo un album unanimemente considerato un capolavoro unitario, dall'artwork, ai testi, agli arrangiamenti. Quasi un *unicum* nella storia del pop inglese del periodo. TIN DRUM lascia il segno e influenzerà alcune tra le esperienze fondamentali del periodo seguente. Due nomi tra tutti: Tears For Fears e XTC, dei quali avremo modo di riparlare.

OIL ON CANVAS (1983)

Il doppio dal vivo che non è dal vivo. OIL ON CANVAS viene pubblicato dalla Virgin nel giugno 1983 dopo lo scioglimento, avvenuto alla fine del 1982 a causa di divergenze artistiche, conflitti di personalità, e da un problema sentimentale che creò una frattura netta tra Sylvian e Karn.

GUIDO BELLACHIOMA

Tratto, perlomeno in teoria, dai concerti tenuti all'Hammersmith Odeon nel novembre 1982, il documento sonoro non aggiunge molto a ciò che già conosciamo. Al netto di tre brani inediti, peraltro realizzati dai singoli membri separatamente, venne rivelato che del live si tenne ben poco: sostanzialmente, la batteria di Steve Jansen. Il resto venne inciso in studio. Forse un eccesso di perfezionismo da parte di Sylvian, forse lo sfibrarsi dello spirito di gruppo: resta il fatto che ciò che ascoltiamo è una copia pressoché identica delle canzoni già note dagli album di studio. Alcune differenze di arrangiamento, come in *Nightporter*, non aggiungono molto alla storia già conosciuta.
Per ironia della sorte questo doppio diventerà il disco più venduto dei Japan. Comprensibile, in fondo: per quanto anomala, è l'antologia di una manciata di album a loro modo unici, che definiscono una traiettoria anomala nella storia del pop inglese, conclusa in accecante bellezza. In realtà, pur se ancora distante, manca ancora un capitolo… o forse no?

«OBSCURE ALTERNATIVES è meno spontaneo del precedente ADOLESCENT SEX, però mostra il gruppo in rapida evoluzione, teso tra l'esigenza di avere successo e quella di sperimentare senza porsi limiti»

RAIN TREE CROW (1991)

La domanda non ha risposta definitiva neppure più trent'anni dopo la *reunion*: i **Rain Tree Crow** erano o no i Japan? Sì, la formazione era la stessa, pur senza Dean. Eppure… no: la band e la Virgin avevano ben chiaro che il recupero del nome sarebbe stato strategico per dare la massima visibilità al progetto. Sylvian si oppose in maniera netta e vinse. Le ragioni addotte erano artistiche: una rottura netta con il passato, una maggiore collettività nella stesura dei brani, e via dicendo. L'album omonimo è considerato da molti un capolavoro, ed è eccellente. Allo stesso tempo, mi risulta difficile attribuirlo alla vecchia band: percepisco in maniera netta l'evoluzione di Sylvian mutuata dai suoi lavori solisti e il suo strapotere sul sound. La sua carriera solista sfocerà due anni dopo in DAMAGE, realizzato a quattro mani con Robert Fripp e ampiamente discusso su «Prog Italia» 51 (novembre 2023). A dirla tutta, nel 1993 mi accorsi del progetto con Fripp, e solo dopo realizzai che i Rain Tree Crow erano i Japan sotto mentite spoglie: la scelta di non utilizzare il nome originale, nel bailamme di gruppi che apparivano e sparivano nel giro di una stagione, non fu una mossa geniale. Nel frattempo, però, avevo apprezzato una canzone, *Every Colour You Are*, credendo che fosse opera di Sylvian/Fripp, scoprendo invece che era uscita due anni prima sotto il nome Rain Tree Crow. Ovvero: un gran casino, non nuovo nella storia. Peter Hammill che chiama tutti i Van der Graaf Generator in un disco, ma attenzione – non sono i VdGG, sono un'altra cosa. Auguri a capire certe dinamiche, dall'esterno.

L'avventura RTC non durò a lungo: il disco era eccellente, ma Sylvian, ormai lanciato come solista, non era disposto a cedere terreno. Fu di fatto il direttore artistico dell'operazione, occupandosi personalmente del mix e di diverse scelte produttive. Antiche dinamiche riemersero e spaccarono il gruppo in breve tempo. A quanto è noto, non ci fu un solo concerto per i Rain Tree Crow. Resta un album da ascoltare, in splendido equilibrio tra ambient e art-rock, solcato da una delle voci più belle al mondo. Allo stesso tempo, un album non del tutto legato alla storia dei Japan. Come dire, quindi: sono morti i Japan – vivano i Japan.

Sopra David Sylvian. Sotto da sinistra: Steve Jansen, Masami Tsuchiya, David Sylvian, Mick Karn e Richard Barbieri (Londra, 1982).

LA MAGIA DI ROCK BOTTOM

Robert Wyatt nel 2013, fotografato da sua moglie Alfreda Benge.

Il 26 luglio 1974 esce il secondo album solista di **ROBERT WYATT**, profondamente diverso dal precedente e sperimentale THE END OF AN EAR (1970).

Testo: **Alberto Popolla**

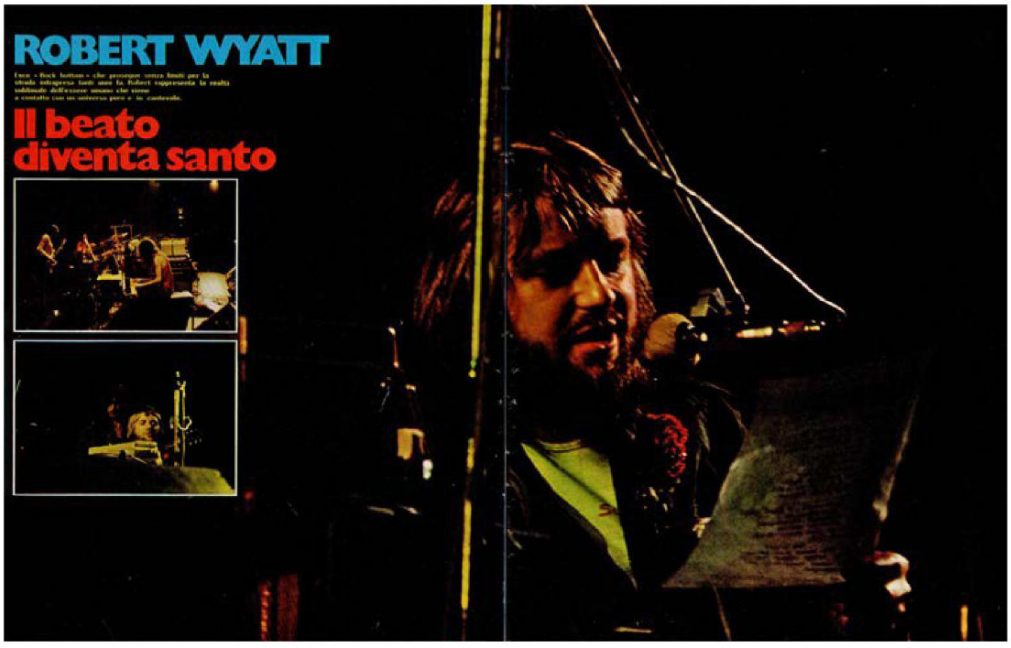
Il 1° giugno del 1973, durante una festa a casa dell'artista e poetessa Lady June, per il suo compleanno e quello di **Gilli Smith**, compagna di **Daevid Allen** e cantante dei Gong, Robert Wyatt, totalmente ubriaco, cadeva dal quarto piano riportando un danno permanente al midollo spinale, costringendolo per il resto della sua vita su una sedia a rotelle e mettendo fine alla sua carriera di batterista. Poco più di un anno dopo, il ventisei luglio del 1974, esce per la Virgin Records *ROCK BOTTOM*, unanimemente riconosciuto come uno dei più importanti e bei dischi di popular music. In questo lasso di tempo, di per sé breve, la vita di Wyatt e la sua carriera di musicista cambiano radicalmente, trasformando l'ex batterista dei **Soft Machine**, dei **Matching Mole** e di tanti altri progetti musicali in un autore e cantante di assoluto livello, nonché attivista politico e più in generale figura di riferimento per una larga schiera di musicisti, ancora più che in passato. ROCK BOTTOM rappresenta indubbiamente l'apice della sua carriera artistica, senza per questo sottovalutare i dischi e le collaborazioni precedenti e seguenti… un lavoro che si può benissimo dire perfetto in ogni sua componente, da quella musicale, ricca di riferimenti e suggestioni amalgamati meticolosamente, a quella testuale, profonda e sensibile, commovente per certi versi. Anche se molto della sua aura è dovuta all'essere un album uscito dopo il terribile incidente e quindi legato in qualche modo a quell'evento, in realtà venne in parte concepita tra la fine di dicembre 1972 e l'inizio del 1973, durante i due mesi di residenza a Venezia, al seguito di **Alfie Benge**, sua compagna e successivamente moglie (sposata lo stesso giorno dell'uscita del disco), grazie alla tastierina Riviera (oggi un cult), comprata per l'occasione.

Certo, probabilmente le musiche abbozzate in quei due mesi sarebbero state differenti se Wyatt avesse potuto ancora suonare la batteria o fosse stato in grado di avere un gruppo più o meno stabile. Tuttavia, il fatto di essere in parte concepito prima dell'incidente ci porta a vederlo non solo come il disco del Wyatt in sedia a rotelle, esclusivamente legato alla nuova condizione e ai postumi della difficile riabilitazione. Per spiegarci meglio, l'album contiene in sé le mille avventure musicali e influenze avute in precedenza, dai **Wilde Flowers** ai Soft Machine, alla frequentazione della scena jazz inglese e dei musicisti sudafricani residenti a Londra, ai contatti con il mondo psichedelico e alle suggestioni dada, alla patafisica, alla sperimentazione in generale. Un'apertura mentale e artistica che giunge, finalmente si potrebbe benissimo dire, a compimento proprio con ROCK BOTTOM, e che la nuova condizione di cantante e autore gli permette di dispiegare armoniosamente e con un singolare e straordinario equilibrio in questo album.

Anatomia di un capolavoro 1: LO SPAZIO

"Alfie influenzò soprattutto la musica stessa, dato che certi miei lavori precedenti non le erano piaciuti: li trovava troppo densi, sovraccarichi. E così mi aveva consigliato: 'Perché non introduci più spazio, non lasci che si dipanino meglio come fanno Van Morrison e altri come lui?'. E mi influenzò molto positivamente, imparai a lasciare più spazio" (Wyatt in *Falsi movimenti. Una storia di Robert Wyatt*, Michael King Arcana Editrice, Milano, 1994).

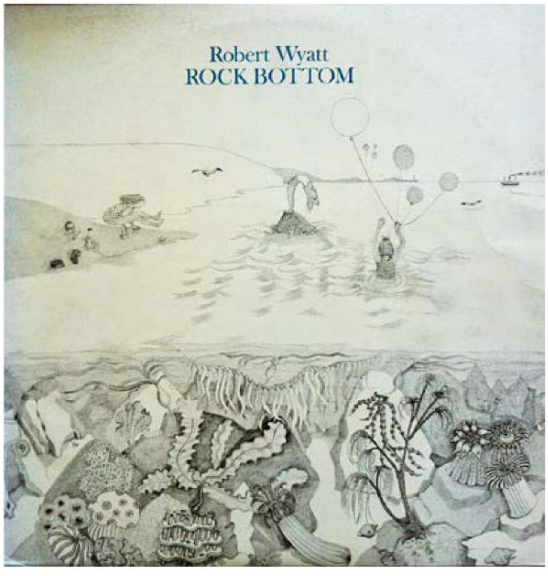
"Nick Mason aveva quel magnifico senso floydiano dello spazio. I Floyd avevano creato una nuova architettura. Quello era stato il loro grande contributo e il motivo per cui avevo scelto Nick. Tendevo da sempre ad ammucchiare le cose e a perdermi nel fitto dei dettagli. Lui mi disse solamente: 'Tutta roba buona ma dalle più spazio. Dà all'ascoltatore il tempo di respirare. Segui la corrente'" (Wyatt in *Different Every Time. La biografia autorizzata di Robert Wyatt*, Marcus O' Dair, Giunti Editore, 2015).



Sopra: «Ciao 2001» 41 (13 ottobre 1974).

Effettivamente, se c'è un elemento di radicale cambiamento rispetto a tutta la musica precedentemente suonata e composta da Wyatt, questo è proprio lo spazio, il respiro, il costante fluire della storia, la possibilità di essere avvolti dalle melodie e dalle sensazioni generate dalle composizioni. Messo a confronto con una qualsiasi altra opera dei Soft Machine o dei Matching Mole, questo disco sembra trasmettere un senso di rallentamento, di rilassatezza che dà la cifra stilistica generale. Non si tratta solamente della mancanza del furioso e irruente drumming di Wyatt: c'è l'uso sapiente delle suggestioni minimaliste che, invero, hanno sempre influenzato la musica dei gruppi di Wyatt, probabilmente dovute anche ai primi anni della sua carriera trascorsi a fianco di Daevid Allen. Ma questa volta l'elemento non è usato a fini ipnotici, bensì serve a dipanare lo svolgimento degli eventi, a creare per l'appunto spazio, in un'atmosfera costante di apparente stasi. La coda di *A Last Straw*, con le note singole di pianoforte che salgono e poi scendono inesorabili, solitarie, a lanciare la reiterata sequenza iniziale di accordi di *Little Red Riding Hood Hit The Road*, splendido tappeto per le folate del trombettista sudafricano **Mongezi Feza** (Assagai, Elton Dean, Centipede), il regolare giro di basso di **Hugh Hopper** all'inizio di *Alifib*, il finale di *Alife* e lo sviluppo di *Little Red Robin Hood Hit The Road*, con Wyatt che ripete incessantemente "can't you see them", e quella lunga coda caratterizzata dalla viola di **Fred Frith** (Henry Cow) e la costante e ripetuta baritone concertina di **Ivor Cutler** che sorregge la sua inconfondibile voce. Questo utilizzo di ambienti minimali, soavemente accennati, allarga la dimensione sonora, permette al brano di respirare, di svolgersi con la giusta misura, senza affastellare gli elementi.

Sotto: tre edizioni di ROCK BOTTOM. Le copertine (le prime due sono le originali, a destra la ristampa del 1994) sono opera di Alfreda Benge.

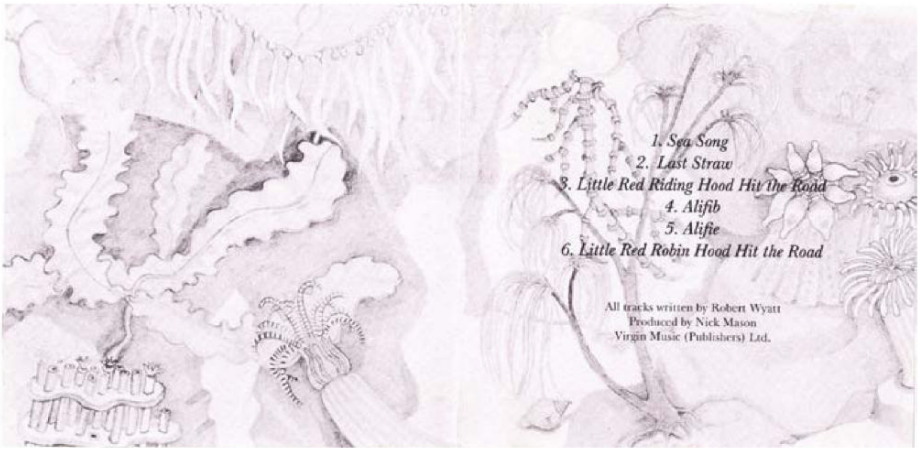


Anatomia di un capolavoro 2: LE CANZONI

"A me piace la musica. Canzoni. Melodie" (Wyatt, 2009).

"Essenzialmente voleva ancora fare canzoni. È molto legato alla canzone ed è per quello che nei Wilde Flowers era passato dalla batteria alla voce. Non avrebbe mai voluto abbandonarle". (Brian Hopper, fratello di Hugh e membro dei Wilde Flowers, su Wyatt in *Different Every Time*, 2015).

«NESSUN DUBBIO CHE FRA ALTRI CINQUANT'ANNI SI ASCOLTERÀ, SI PARLERÀ E SI SCRIVERÀ ANCORA DI ROCK BOTTOM»



Sopra: parte del libretto dell'edizione in Cd.

ROCK BOTTOM è prima di tutto, o meglio soprattutto, un album di canzoni, di splendide melodie cantate, arrangiate in modo tale da far emergere le linee melodiche e i testi. Anche questo è un elemento nuovo, pur se solo in parte. Vero è che già in passato Wyatt aveva espresso grande capacità nel comporre brani, nel cantare canzoni, ma queste erano immerse in un mondo sonoro fatto di improvvisazioni, sperimentazioni, approcci avanguardistici; un mondo sonoro nel quale la melodia era uno dei tanti elementi atti a configurare un'estetica ricca e multiforme. La stessa *Moon In June* (THIRD, Soft Machine), insieme splendido esempio di composizione e chiaro presagio della futura rottura tra Wyatt e il resto del gruppo, è un insieme di canzoni organizzate come una suite e, pur nella sua estrema bellezza, l'esatto opposto della nuova concezione di spazio suggerita da Alfie e Mason per le nuove registrazioni. Ciò che accade ora è che i brani hanno una struttura certo elaborata ma perfettamente consonante, armonica, senza giustapposizioni. Non sono sparite le improvvisazioni, ma sono al servizio della canzone, ne arricchiscono la struttura senza appesantirla. Struttura che, ed è un altro elemento di livello, rifugge i classici cliché di strofe, ritornelli, bridge, assoli. In questo c'è la maggiore vicinanza al **Van Morrison** di *ASTRAL WEEKS (1968)*; la capacità di innovare la struttura dalla canzone, pur mantenendone la forma. Introduzioni, refrain, assoli, tutto è unito a formare quel flusso sonoro costante che permette alle melodie di stagliarsi limpide e indelebili, memorabili. Pur contenendo molte variazioni e segmenti, questa varietà e ricchezza di tutti i brani non si percepisce singolarmente ma viene apprezzata e accolta solo all'interno della canzone, anzi, è la canzone stessa.

Anatomia di un capolavoro 3: IL JAZZ

"Io, Hugh Hopper ed Elton Dean perseguivamo un orientamento vagamente correlato al jazz. Robert Wyatt era fortemente contrario, il che è strano ripensandoci oggi, visto che era appassionato di jazz (Mike Ratledge in *Different Every Time*, 2015). "L'idea stessa di essere più avanti suonando accordi strambi su metri bizzarri – come per dire: 'Oh, questa sì che è meglio della musica pop' – mi sembrava una cretinata. Quello che davvero mi piaceva della musica pop – come del jazz di una volta, quand'era ancora vera popular music – era la capacità, nelle sue espressioni migliori, di essere al tempo stesso musica intellettuale ma anche profondamente viscerale e intuitiva" (Wyatt in *Different Every Time*, 2015).

Le semplici triadi maggiori che introducono *Sea Song*, brano di apertura, tradiscono in parte il mondo sonoro al quale la precedente carriera di Wyatt ci ha abituato. Per un amante del jazz l'utilizzo di triadi in luogo di accordi di settima sembra spostare l'estetica in ambito rock o pop.

A destra: etichette del Cd (sopra) e del 33 giri (sotto).

Retro e disegni dal Cd.

Ma non bisogna dimenticare che tutto l'album è stato concepito da Wyatt grazie a una piccola tastiera, e soprattutto che è un autodidatta. Il suo approccio allo strumento certo differisce per esempio da quello di **Mike Ratledge**, o di altri tastieristi con i quali ha collaborato. E quindi, sia le successioni che gli accordi sono veramente frutto della sua creatività quasi per nulla mediata dallo studio accademico. Ma quella creatività ovviamente fa riferimento ai numerosi ascolti di quando era più giovane, ai dischi jazz così come alle tante collaborazioni avute nel corso della carriera. Questo approccio riesce a trasmutare nelle canzoni il sapore afroamericano, a creare l'atmosfera jazzy, malinconica, con una predominanza generale di tonalità minori, pur utilizzando spesso delle semplici triadi. Ad arricchire il panorama armonico Wyatt inserisce spesso delle tensioni, queste sì di uso jazzistico, come le quinte diminuite o le quinte aumentate, accordi semidiminuiti, passaggi cromatici, oppure accordi vuoti (solo prima e quinta), tutto materiale che scaturisce dall'utilizzo di tastiere in luogo di chitarre. È il panorama sonoro della scena di Canterbury, dove i tastieristi hanno avuto certamente più peso dei chitarristi.

La magia di R.B. è che Wyatt riesce a riportare il jazz in ambito *popular*, così come descritto dalle sue parole: il suono della tastierina Riviera colora tutto di *blue*, dandogli un sapore soffuso, intimo, ma che viene corrugato da suoni e note anomali, progressioni inaudite, melodie elaborate eppur spontanee, e gli interventi dei musicisti ospiti sui quali torneremo più avanti. Nulla a che vedere con il jazz rock, ma anche in gran parte lontano dalla tipica estetica canterburiana, soprattutto quella degli Hatfield and the North, o, ancora più distanti, dei National Health. Per certi versi siamo più dalle parti dei Caravan e dei primi Soft Machine, ma lo spessore è certamente maggiore, la qualità compositiva così come l'esecuzione è di un livello tale da porre queste composizioni al di fuori di quella scena, da cui peraltro ne prende le movenze. E siamo lontanissimi anche dal mondo *progressive*, con l'assenza di suite, di quadri, di tempi dispari e di virtuosismo solistico. È un mondo di assoluta originalità che non ha prodotto seguaci, se non i successivi lavori di Wyatt, ma solo ammiratori, dovuto in gran parte alla incredibile perfezione del risultato, impossibile da imitare.

Robert Wyatt e Alfreda Benge in una foto storica.

Anatomia di un capolavoro 4: LA VOCE

"Quando provo a cantare è come un processo di eliminazione ed evito di fare qualunque cosa che non ritenga necessaria. Mi sento come se lavorassi in maniera primitiva" (Wyatt, 2009).

Uno dei motivi per il quale ROCK BOTTOM appare come un intoccabile, un quadro da guardare alla giusta distanza senza osare di volerlo riprodurre anche solo in parte, è la performance vocale di Wyatt. Assolutamente inarrivabile, morbida e flessuosa, che entra nelle note, e poi si adagia e plana sulla melodia armoniosamente. È una voce che si modifica, che interpreta, che improvvisa, con quel suo scat ispirato alle trombe con la sordina dell'orchestra di **Duke Ellington** o all'uso del wah wah in **Sly & the Family Stone** (cfr. Marcus O' Dair in *Different Every Time*, 2015). C'è l'utilizzo della voce come strumento, ricollegandosi in parte a ciò che accade spesso nei lavori canterburiani: Gilli Smith e Daevid Allen nei Gong, le **Northettes** con gli Hatfield and the North, **Amanda Parsons** con i National Health, e anche **Richard Sinclair** sempre negli Hatfield and the North. Ciononostante le improvvisazioni in *Sea Song* e *A Last Straw* sono di un livello probabilmente mai raggiunto prima, proprio per la limpidezza, la rilassatezza e la straordinaria inventiva di Wyatt.

Anatomia di un capolavoro 5: I MUSICISTI

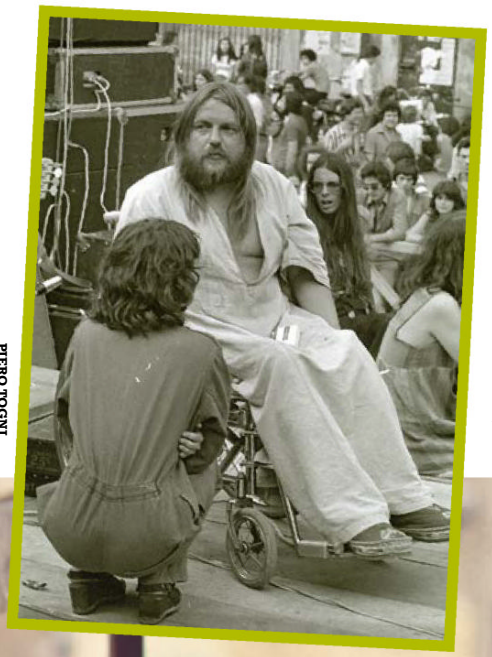
"La grande differenza con ROCK BOTTOM fu che, non facendo parte di un gruppo, potevo invitare determinati ospiti su brani specifici. Per esempio, c'erano due bassisti: Hugh Hopper suonò su certe cose con le quali pensavo che si sarebbe trovato a proprio agio e Richard Sinclair, altro amico del Kent orientale, intervenne su altri brani. Non è cosa che si possa fare normalmente senza provocare frizioni" (Wyatt in *Different Every Time*, 2015).

"La scelta degli ospiti rifletteva l'ampiezza di gusti musicali di Wyatt" (O' Dair in *Different Every Time*, 2015).

Richard Sinclair, Hugh Hopper, Ivor Cutler, Mongezi Feza, Gary Windo, Laurie Allan, Fred Frith, Mike Oldfield. Questo l'elenco dei musicisti presenti su ROCK BOTTOM, oltre a Nick Mason in qualità di produt-

«ROCK BOTTOM È UNANIMEMENTE RICONOSCIUTO COME UNO DEI PIÙ IMPORTANTI E BEI DISCHI DI POPULAR MUSIC»

tore e Alfreda (Alfie) Benge alla voce, ma di lei parleremo successivamente. Che l'album rappresenti in gran parte la *summa* delle mille suggestioni e frequentazioni avute da Wyatt questo è ampiamente dimostrato dalla scelta dei musicisti, dalla varietà, peraltro poi organizzata e assemblata a costruzione di un'estetica omogenea. Abbiamo Canterbury (Richard Sinclair e Hugh Hopper), la psichedelia (Nick Mason e, in parte, Mike Oldfield), il jazz sudafricano e il free (Mongezi Feza e Gary Windo), la sperimentazione e l'avanguardia (Ivor Cutler e Fred Frith). Abbiamo una *Little Red Riding Hood Hit The Road* fatta scorrere al contrario con il basso di Sinclair sovrainciso (idea di Alfie Benge) come nella più tipica tradizione psichedelica, e le suggestive raffiche africane di tromba di Feza sempre su lo stesso brano, il basso profondo e insinuante di Hopper e quello più melodico di Sinclair, la batteria eterea e allo stesso tempo incalzante, potente, di Allan, la viola aliena di Frith insieme all'eccentrica voce di Cutler, la spazialità della chitarra di Oldfield e lo sporco free di Windo con le sue ance. Ognuno di loro al posto giusto nel momento giusto, con interventi misurati ma di grande fascino, tutto al servizio della composizione. Certamente non sarebbe stato possibile avere ROCK BOTTOM senza il contributo di questi musicisti.



PIERO TOONI

Concerto di Robert Wyatt con gli Henry Cow a piazza Navona (Roma, 27 giugno 1975).

Anatomia di un capolavoro 6: LE PAROLE

"Mi imbarazza sempre molto il fatto che si pensi che parte del disco parli di me. Quando cominciò a lavorare sulle parole di *Alifib*, Robert cantava: 'Polly, my larder'. Allora gli chiesi: Chi è questa Polly? Se vuoi cantare di qualcuno, canta di me! Non fu propriamente un'idea sua: mi introdussi quasi a forza nel disco" (Alfreda Benge in *Falsi movimenti*, 1994).

"Nel verso finale di Sea Song, il semplice *ma rin*cuorante 'non siamo soli', riecheggia qualcosa che sia Robert sia Alfie dicono della loro relazione: quando si conob-

«LA FORZA DEI TESTI SI AMALGAMA PERFETTAMENTE ALLE ATMOSFERE MUSICALI, RENDENDO L'ALBUM ASSOLUTAMENTE OMOGENEO E BILANCIATO»

bero smisero di sentirsi soli" (Marcus O' Dair, 2015).
In ROCK BOTTOM convergono una serie di aspetti privati e artistici di Robert Wyatt che hanno molto a che fare con la sua relazione con Alfreda. L'invito a seguirla a Venezia a seguito delle riprese del film *A Venezia… un dicembre rosso shocking* di Nicolas Roeg (1973), dove lei avrebbe lavorato in qualità di seconda assistente al montaggio, lo costringe a uno stop forzato dai suoi numerosi impegni ma allo stesso tempo gli dà la possibilità di lavorare su idee e musiche nuove, di interrompere il turbinio di concerti e collaborazioni varie, di ascoltare i consigli e di riflettere. Una vacanza che consolida una relazione fertile, proficua, alla pari, e che diverrà ancor più stretta subito dopo l'incidente con la presenza costante di Alfie al suo fianco. È questa relazione affettiva che si dipana in un momento della loro vita assai particolare ad essere in gran parte al centro dei testi del disco; circostanze e contesto che verranno poi riversati, artisticamente, in parole. I numerosi riferimenti all'acqua, del quale la copertina disegnata da Alfie ne è un esempio lampante, sono uno degli aspetti più interessanti e visivamente potenti dei testi: da una parte il ricordo di una vacanza intensa passata tra i canali di Venezia con colei che diverrà poi sua moglie, dall'altra il riferimento al salto nel vuoto compiuto, fisicamente e artisticamente, ma anche il ritorno al grembo materno, il toccare il fondo del mare per poi risalire, il lasciarsi andare al flusso delle maree, e poi delfini, cuccioli di capodoglio, alghe aggrovigliate (*Sea Song*). È un mondo acquatico che viene enfatizzato anche da quel particolare suono della tastiera Riviera regalatagli da Alfie proprio a Venezia. Interessanti sono le tematiche che riguardano più propriamente il loro rapporto di coppia e sul quale Robert, durante la sua permanenza in ospedale, dove inizia a riprendere confidenza con la musica mettendosi a suonare la tastiera, ha avuto modo di riflettere. La pausa forzata gli permette di elaborare testi che, pur parlando in generale d'amore, non perdono il loro carattere dadaista, potremmo dire: Alfie come dispensa, come cena, e lei che risponde apostrofandolo "una vecchia crema sdolcinata" (*Alife*). Così come non vengono persi i giochi di parole, i nonsense, il famoso *fol de rol*, da sempre caratteristica fondamentale della scena di Canterbury: dalla serie di "no nit not" passando per "trip trip pip pippy pippy pip pip" in *Alifib/Alifie* che producono una sorta di tappeto ritmico, alle talpe d'acqua (probabile riferimento ai Matching Mole), alla stessa presenza di Ivor Cutler che declama "*Io e il porcospino facciamo scoppiare le gomme tutto il giorno*" (*Little Red Robin Hood Hit The Road*). Un corredo testuale che ondeggia tra la decantazione di un rapporto finalmente maturo e duraturo, e le ombre che talvolta aleggiano sulle parole, alludendo in maniera poetica al drastico cambiamento avvenuto nella vita di Wyatt. La forza dei testi si amalgama perfettamente alle atmosfere musicali, rendendo l'album assolutamente omogeneo e bilanciato.

Robert Wyatt sul palco allestito a piazza Navona, quando lui e gli Henry Cow suonarono prima dei Gong. Il concerto avvenne durante la giornata per la depenalizzazione della marijuana, organizzato da «Muzak» e Stampa Alternativa (27 giugno 1975).

PIERO TONI

Coda

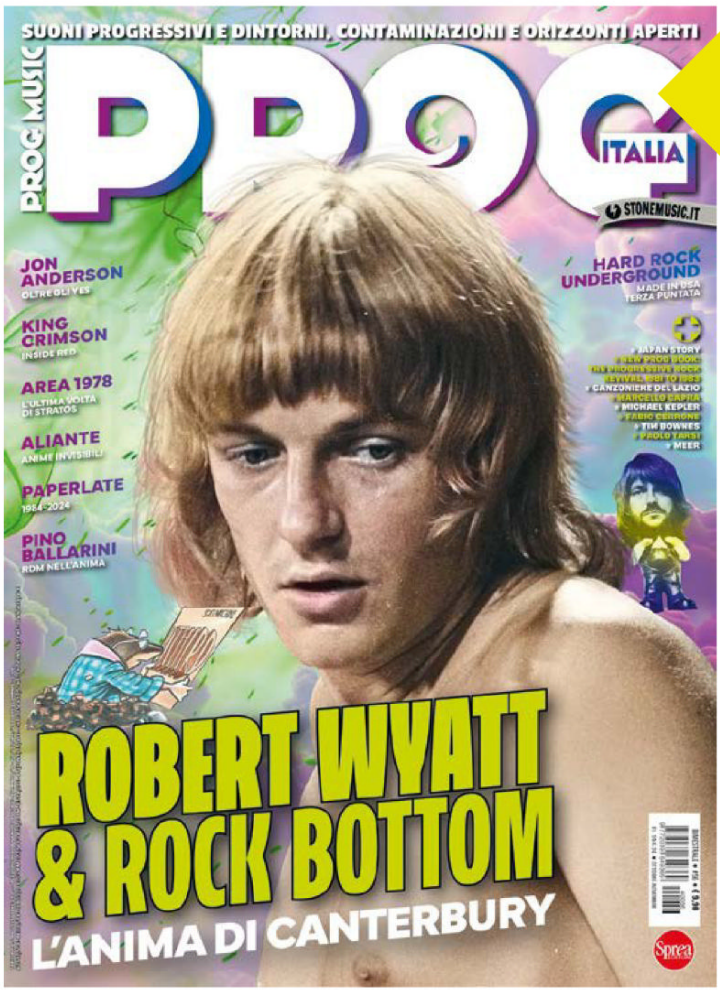
Tuttavia, questa parziale analisi non coglie pienamente l'essenza di ROCK BOTTOM, i significati e le emozioni che ancora oggi riesce a dare. Non spiega, e non potrebbe farlo, perché a distanza di così tanto tempo quest'album suona ancora attuale, intenso, coinvolgente, persino innovativo. Come in tutte le grandi creazioni artistiche, ci sono sempre aspetti che sfuggono alla disamina oggettiva. C'è quel senso di magia, di trascendenza che fa sì che quell'opera mantenga una sua natura misteriosa, insondabile, impossibile a spiegarsi. Una dimensione magica che la rende immortale. Nessun dubbio che fra altri cinquant'anni si ascolterà, si parlerà e si scriverà ancora di ROCK BOTTOM.

Un ringraziamento particolare a Gennaro Fucile e a «Quaderni d'altri tempi» (*quadernidaltritempi.eu*), dove questo saggio è apparso per la prima volta.

ABBONATI

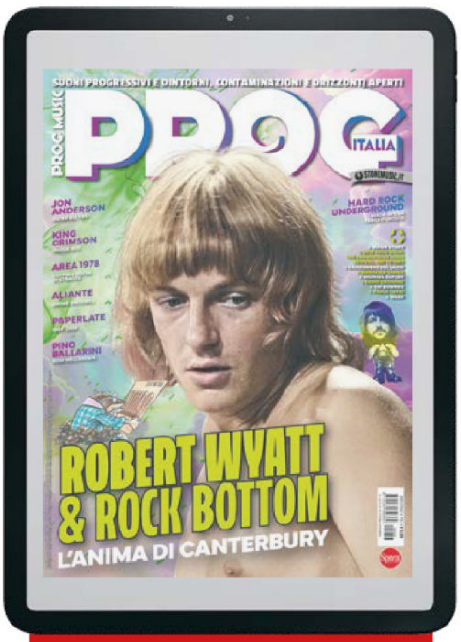
ALLA TUA RIVISTA PREFERITA

LA RICEVI A CASA APPENA STAMPATA



CONSEGNA GARANTITA ENTRO 48H

Posteitaliane Posta PremiumPress



Con l'abbonamento cartaceo la versione digitale è in **OMAGGIO**!

Riceverai 6 numeri a soli

43,90€ invece di ~~59,40€~~

Disponibile su App Store

DISPONIBILE ANCHE IN DIGITALE

Scansiona il QrCode per abbonarti oppure contattaci

Centralino 02 87168197
lun-ven 9:00-13:00/14:00-18:00

online www.sprea.it/prog

email abbonamenti@sprea.it

WhatsApp 329 3922420
Solo messaggi

Sprea sostiene le edicole.
L'abbonamento è uno strumento utile per coloro che non hanno un punto vendita vicino a casa. Il prezzo dell'abbonamento è calcolato perciò in modo etico, perché sia un servizio utile e non in concorrenza sleale con la distribuzione in edicola.

Informativa ex Art.13 LGS 196/2003. I suoi dati saranno trattati da Sprea SpA, nonché dalle società con essa in rapporto di controllo e collegamento ai sensi dell'art. 2359 c.c. titolari del trattamento, per dare corso alla sua richiesta di abbonamento. A tale scopo, è indispensabile il conferimento dei dati anagrafici. Inoltre previo suo consenso i suoi dati potranno essere trattati dalle Titolari per le seguenti finalità: 1) Finalità di indagini di mercato e analisi di tipo statistico anche al fine di migliorare la qualità dei servizi erogati, marketing, attività promozionali, offerte commerciali anche nell'interesse di terzi. 2) Finalità connesse alla comunicazione dei suoi dati personali a soggetti operanti nei settori editoriale, largo consumo e distribuzione, vendita a distanza, arredamento, telecomunicazioni, farmaceutico, finanziario, assicurativo, automobilistico e ad enti pubblici ed Onlus, per propri utilizzi aventi le medesime finalità di cui al suddetto punto 1) e 2). Per tutte le finalità menzionate è necessario il suo esplicito consenso. Responsabile del trattamento è Sprea SpA via Torino 51 20063 Cernusco SN (MI). I suoi dati saranno resi disponibili alle seguenti categorie di incaricati che li tratteranno per i suddetti fini: addetti al customer service, addetti alle attività di marketing, addetti al confezionamento. L'elenco aggiornato delle società del gruppo Sprea SpA, delle altre aziende a cui saranno comunicati i suoi dati e dei responsabili potrà in qualsiasi momento essere richiesto al numero +39 0287168197 "Customer Service". Lei può in ogni momento e gratuitamente esercitare i diritti previsti dall'articolo 7 del D.Lgs.196/03 – e cioè conoscere quali dei suoi dati vengono trattati, farli integrare, modificare o cancellare per violazione di legge, o opporsi al loro trattamento – scrivendo a Sprea SpA via Torino 51 20063 Cernusco SN (MI).

Quel titolo dal profumo "diverso"

1978 GLI DEI SE NE VANNO, GLI ARRABBIATI RESTANO! è l'ultimo album degli **Area** con **Demetrio Stratos**. Segnò anche alcuni importanti cambiamenti, ovvero le separazioni dal chitarrista **Paolo Tofani** e dal nume tutelare **Gianni Sassi**, anche se Stratos da solista rimase con la Cramps. Dimenticavo… è un disco meraviglioso, oggi come ieri!

Testo: **Guido Bellachioma**

Il settimo album in studio degli **Area** pose fine al loro rapporto con la Cramps Records, segnando il passaggio all'etichetta Ascolto di **Caterina Caselli**. È anche l'unica opera del gruppo in cui Stratos è accreditato come autore, anzi è il compositore principale dato che dei nove brani presenti ne firma cinque da solo, uno con **Patrizio Fariselli** e uno con Fariselli, **Giulio Capiozzo** e **Ares Tavolazzi**. Il titolo è ispirato a *Les dieux s'en vont*, *D'Annunzio reste* (*gli dei se ne vanno, D'Annunzio resta*), opera del poeta e scrittore futurista **Filippo Tommaso Marinetti**. Il 26 ottobre 2018 la Warner Music Italy ha pubblicato la versione rimasterizzata di questo capitolo fondamentale della storia della nostra musica. In quella occasione, imperdibile per riassaporare l'aria di allora con qualcosa di nuovo, Fariselli ha ricordato il lavoro emblematico della fine di un percorso con colori vivi e mai appannati dalla nostalgia.

Nella foto: concerto di presentazione dell'album alla convention della casa discografica Ascolto/Sugar al Ciocco, Barga, Lucca, 1978.

SILVIA LELLI/LELLI E MASOTTI ARCHIVIO

Sembrava diverso…

Riascoltando il master a quarant'anni dalla registrazione ho avuto una spiacevole sorpresa: non era affatto come lo ricordavo. Avevo partecipato attivamente al missaggio, assieme a Demetrio, Giulio, Ares e **Allan Goldberg** (tecnico del suono sudafricano trasferitosi negli anni Settanta in Italia. Ha lavorato con Stratos come solista, Pino Daniele, Eugenio Finardi, Cadmo di Antonello Salis, PFM, Fabrizio De André, Mauro Pagani), così le sensazioni di allora sono rimaste vividamente stampate nella memoria e nell'anima. Com'è possibile che il nastro suoni così come lo sento ora? Che il master si sia deteriorato? Assolutamente no, è perfetto, sentenzia **Lino "Esaù" Remor** (Fiorella Mannoia, Roberto Vecchioni, Antonella Ruggiero), ingegnere del suono che gode della mia incondizionata fiducia. L'ha acquisito in digitale ad altissima qualità, dopo averlo messo in "forno" a bassa temperatura per levargli ogni traccia di umidità ed eventuali ingiurie del tempo.

> **«In questo album le nostre idee ed energie hanno trovato la forma giusta in un equilibrio perfetto»**
> Giulio Capiozzo

E allora?

La risposta è semplice: trasformazione di alcune "cose". Innanzitutto la tecnologia per l'ascolto: allora si usavano casse dotate di altoparlanti che non hanno nulla a che vedere con quelli di oggi. La seconda differenza è culturale: è cambiato il gusto, il mio orecchio evidentemente si è abituato a tutt'altra resa sonora. Forti di queste considerazioni, io, Andrea e Diego Pettinelli (studio ZdB) abbiamo deciso di affrontare il suono, pur col massimo rispetto delle scelte artistiche di allora, adeguandolo alle potenzialità d'ascolto odierne".

Nuova vita

Così l'album, cui sono particolarmente affezionato, ha ripreso corpo e vita, superando il gap dei tanti decenni trascorsi per risplendere con rinnovata energia; in questa versione potrà emozionare anche i giovani che non sanno cosa fosse registrare musica negli anni Settanta. Da gustare il grandioso riverbero, ottenuto con un registratore Studer a due piste, la manipolazione dell'organo a canne del XVII secolo, presente in sala a scopo d'arredamento e da noi usato in *FFF (Festa, Farina e Forca)*, con Demetrio e Giulio che sudavano al mantice mentre io lo suonavo (successivamente, in regia, ne modulai il suono con un oscillatore a bassa frequenza).

Creatività

Ricordo il pick-up della mandola di Ares, costruito al volo da Allan perché quello che aveva non era granché efficiente, i trucchi per far abba-

iare il mio cane in *Vodka Cola*, l'uso per la prima volta di un sintetizzatore polifonico. La cosa più strana fu il coinvolgimento delle **Clito**, gruppo punk femminile di Milano, e i conseguenti salti mortali per farle cantare a tempo in *Acrostico in memoria di Laio*: "trip, trip". Anni dopo un amico musicista mi chiese: "Come avete creato quell'effetto, tipo un grillo?". Non voleva credere che fossero le coriste; successivamente parteciparono al film di Fellini *La città delle donne*.

Che anno!

Formidabile 1978: periodo di gran fermento e creatività. Ma da lì a poco non se ne sarebbero andati solo gli dei, portandosi dietro una stagione di ideologie e passione politica, se ne sarebbe andato per sempre Demetrio, un amico fraterno, colonna portante di questo 33 giri. Contemporaneamente sarebbero svaniti i sogni di una generazione, che per un momento aveva davvero creduto di potercela fare, convinta che la società avrebbe colto le istanze egualitarie proposte dai suoi giovani, che la musica e la cultura avrebbero brillato come non mai, libere da banalità o miserie mercantili. Peccato. Comunque non c'è troppo da preoccuparsi. Sarà per la prossima volta. Io sono pronto.

Sotto e a destra: etichette e copertine di 1978 GLI DEI SE NE VANNO, GLI ARRABBIATI RESTANO!.

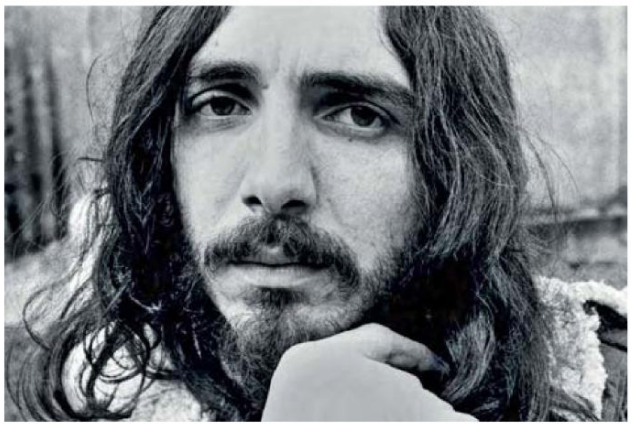
L'album più bello

Francesco Mirenzi nel 1997 ha scritto il libro *Prog Rock italiano*, ristampato nel 2018, dove ha intervistato Capiozzo: "Per me il nostro album più bello è stato 1978 GLI DEI SE NE VANNO, GLI ARRABBIATI RESTANO!, in cui le nostre energie e le nostre idee hanno trovato la forma giusta in un equilibrio perfetto, soprattutto a livello tecnico. Finalmente abbiamo avuto una buona sala per realizzare un disco. È chiaro che vuole essere una polemica con la Cramps, perché ci mandava a incidere nello stesso studio dove realizzavano le sonorizzazioni dei film (Fonorama). Prima di noi non c'era andato nessun gruppo, anche se dopo qualcuno ci passò. Andare a registrare in quel posto (un hangar immenso, adatto a contenere un centinaio di archi) per un gruppo, diciamo, di jazz-rock fu un vero azzardo. Ovviamente si trattava solo di una questione economica. Per la prima volta abbiamo potuto curare, con l'aiuto di **Gianni Emilio Simonetti**, tutte le note di copertina, che prevedevano una didascalia su ogni brano. **Walter Marchetti**, **Juan Hidalgo** e Simonetti completavano la squadra degli Area: è sempre stato così. Ognuno a modo suo dava degli input, oggi è difficile spiegare quale fosse il loro ruolo, anche se solo a parlarci ti arricchivi. Io ho suonato per molti anni con **Kenny Clarke**, però ho imparato di più parlandoci tanto".

Remastered 2018

Andrea e Diego Pettinelli (colonne portanti del progetto complessivo Zoo di Berlino, gruppo, studio e associazione) hanno effettuato la rimasterizzazione dell'album. Il loro racconto fa capire il percorso compiuto per entrare nello spirito di un lavoro così diverso, non solo a livello musicale. "Nel dicembre 1978 **Eugenio Scalfari** scriveva sul quotidiano «la Repubblica»: 'Certi sogni di rivincita, certe crociate contro istituti consolidati nel costume, prima ancora che nelle leggi, come divorzio, aborto, insegnamento laico e separazione del temporale dall'ecclesiale, rischiano di aprire conflitti gravi, antiche ferite, aspre intransigenze'. Oggi è forse cambiato qualcosa? Non eravamo ancora nati ma, leggendo giornali e libri, ascoltando le testimonianze, sia dai nostri genitori che dai protagonisti dell'epoca, fu un anno cruciale. Dopo il 1978 le piazze per un po' rimarranno vuote, mentre i nuovi comportamenti sociali indicano il ritorno al privato in contrapposizione al confronto/impegno collettivo. In pochi anni etichette, case editrici e punti di aggregazione intorno al movimento chiuderanno o diventeranno altro. Di colpo viene meno il background socio-culturale in cui

Nella foto: Giulio Capiozzo e Patrizio Fariselli (Milano, 1978). FABIO FREVES



ROBERTO MASOTTI/LELLI E MASOTTI ARCHIVIO

A sinistra: ritratto di Patrizio Fariselli (Milano, 1974).

nuotano gruppi come gli Area: il meglio che l'Italia abbia offerto alla musica. Da questo punto di vista la morte di Stratos (13 giugno 1979) è la chiusura di un'epoca. Tutto questo è condensato nel titolo. È lo spaccato eloquente dello spaesamento e della disillusione di chi ha creduto in tanti ideali, che a un certo punto si è accorto della mancanza di sbocchi positivi per il proprio impegno. Premesse storiche necessarie per noi, affinché il restauro sonoro non offuscasse la fotografia dell'epoca, restituendo la profondità grazie alla tecnologia di oggi, quella di chi produce l'audio e di chi lo ascolta.

La copertina riporta Digitally Remastered ma il lavoro svolto è una commistione di analogico e digitale. Per comodità abbiamo lavorato sulle digitalizzazioni dei nastri originali, ma la produzione dell'audio è stata fatta con macchine analogiche, alcune provenienti proprio dagli anni Settanta. Le tracce, pur di alta qualità, avevano un livello di RMS basso rispetto agli standard di oggi (Root Mean Square, media dei valori di ampiezza di un'onda sonora, tenendo in considerazione la percezione del nostro apparato uditivo). La sfida è stata cercare di valorizzare un lavoro già eccellente, sia di registrazione che missaggio, senza snaturare la produzione musicale. Renderlo moderno evitando di stravolgerlo, rispettando le scelte artistiche iniziali. Abbiamo usato la tecnica della compressione parallela, che consiste nel duplicare la traccia originale, applicare la compressione solo su una, così da enfatizzarne le componenti armoniche di basso volume, poi miscelarle insieme. Il risultato è filtrato analogicamente con preamplificatori ed equalizzatore parametrico (isomorfico a quattro bande), con la possibilità di incrementare il segnale di input, recuperando ciò che la digitalizzazione aveva attenuato. Il tutto finalizzato con un limiter/maximizer per potenziare il segnale d'uscita e avere, come si dice in gergo, 'più botta', ovviamente senza cadere nella trappola della Loudness War con la ricerca del volume a tutti i costi".

Un album magico

Alan Bedin per molto tempo ha lavorato con la riformata Cramps, dopo il passaggio dell'etichetta alla famiglia Tisocco (Alfredo era il compositore principale degli **Opus Avantra**, ensemble progressivo-sperimentale). Il suo amore per 1978 GLI DEI SE NE VANNO, GLI ARRABBIATI RESTANO! è notevole, ulteriormente stimolato dal fatto che è fuori dal catalogo Cramps e non lo ha avuto a disposizione. Nel dicembre 2013 sulla rivista di alta fedeltà «Suono» curava l'articolo *Pianeta Area*, dove esaminava la discografia del gruppo. In sette anni alla Cramps ho ricevuto dal catalogo storico una spinta culturale non indifferente. Il giovane Alfred Tisocco e Frankenstein (nome storico-astratto che identifica il 'demanio' culturale del marchio verde) hanno alimentato – lavorando assiduamente al riordino dell'archivio – la mia crescita di musicista e di *difuorista* – come direbbe il *Gran Genio* Sassi: rock alternativo, *progressive* italiano, avanguardia, arte contemporanea, fluxus. Questo non è, purtroppo, un disco Cramps Records, particolare che non mi ha mai permesso di condividere, promuovere, parlare, ristampare alcun suo contenuto. Ho avuto la possibilità di cantare con Giulio Capiozzo e con suo figlio Chicco, altro grande batterista. Riproponendo i brani di questo di-

ROBERTO MASOTTI/LELLI E MASOTTI ARCHIVIO

John Cage (1978).

1978. GLI DEI SE NE VANNO, GLI ARRABBIATI RESTANO!

giugno 1978 – Ascolto – ASC 20063

Produzione: Area
Registrazione: Sciascia Sound Studio, Rozzano/Milano
Ingegnere del suono: Allan "Beep" Goldberg
Transfer: Milano Recording Studios
Tecnico: Pino Vicari
Copertina: Studio Lapis
Foto: Cesare Monti
Rimasterizzazione dai nastri analogici originali dell'edizione 2018: Andrea e Diego Pettinelli (ZdB Studio, Latina) con la supervisione artistica di Patrizio Fariselli

- Giulio Capiozzo: batteria Gretsch, bailophone
- Patrizio Fariselli: sintetizzatori A.R.P., Pro Soloist, Polymoog, Odyssey, Omni, piano acustico
- Demetrio Stratos: voce, ocarina, organo positivo del seicento, piano acustico, piano elettrico, organo Hammond
- Ares Tavolazzi: basso elettrico, mandola e voce, trombone, pocket-trumpet, contrabbasso acustico, chitarra acustica, basso acustico
- Clito: coro
- Pauinsquaw Arf! Arf!: voce canina

Lato A

1. *Il bandito del deserto* – 3:13 (Stratos)
2. *Interno con figure e luci* – 4'07 (Fariselli, Stratos)
3. *Return from Workuta* – 3:02 (Stratos)
4. *Guardati dal mese vicino all'aprile!* – 5:12 (Stratos)
5. *Hommage à Violette Nozières* – 3:18 (Stratos)

Lato B

1. *Ici on Dance!* – 3:27 (Stratos)
2. *Acrostico in memoria di Laio* – 6:12 (Fariselli)
3. *FFF (Festa, Farina e Forca)* – 3:49 (Capiozzo, Fariselli, Tavolazzi)
4. *Vodka Cola* – 7:27 (Capiozzo, Fariselli, Stratos, Tavolazzi)

ROBERTO MASOTTI/LELLI E MASOTTI ARCHIVIO

Da sinistra: Stratos, Tavolazzi, Capiozzo e Fariselli (1978).

sco si è manifestato il DNA del loro drumming coinvolgente, simile, animale: aggressivo e pesante come una tigre, ma preciso e risolutivo nei colpi come un cobra. Entrambi mi hanno confessato che per loro i capitoli più affascinanti degli Area sono ARBEIT MACHT FREI e 1978 GLI DEI…, il primo e l'ultimo. A mettersi in luce nelle composizioni è la voce, le cui sperimentazioni e l'uso innovativo del testo non hanno eguali. Demetrio sviluppa una competenza vocale straordinaria, che comprende l'utilizzo di diplofonie e armonici, maturato con CANTARE LA VOCE, suo secondo album solista, e attraverso l'esperienza con **John Cage**: inflessioni mediterranee-mediorientali e l'amore per la musica sperimentale". Cambio di rotta? Le canzoni diventano brevi ma esaltano l'improvvisazione portandola alla esasperazione (*Vodka Cola*). Inevitabilmente – per la spiccata sensibilità di Capiozzo e Tavolazzi – si intuisce un mood jazz più marcato (*Guardati dal mese vicino all'aprile!*) ma che non riesce comunque a snaturare il marchio di fabbrica del gruppo. Inevitabile invece la mancanza dell'effetto Tofani (uno dei più sottovalutati geni italiani) e dei testi di Gianni Sassi & Co, che simboleggiano il passaggio all'etichetta Ascolto di Caterina Caselli. Comunque la rabbia non passa e il collettivo Area, anche se "vestito a festa", rimane compatto e incazzato. Con *Il bandito del deserto* si apre certamente un mondo nuovo: il fretless di Tavolazzi, il tasto arabo di Fariselli, il drumming tunisino di Capiozzo, il sorriso sicuro, quasi vendicativo e mujahidin, di Stratos. Il resto? Una mitragliata creativa senza eguali. *Interno con figure e luci* è fusion-strumentale, dove Tavolazzi si trasforma in **Jaco Pastorius**, mentre *Return to Workuta* è più di effetto che di importanza letteraria. *Hommage à Violette Nozières, invece,* è la versione meno anarchica e sovversiva di *Gioia e rivoluzione*. C'è spazio anche per la divertente *Ici on Dance!,* quasi un remix dance personalizzato, per dimostrare in un teaser tutte le loro capacità di musicisti inimitabili. A questa *stranezza* risponde *Acrostico in memoria di Laio, che* ha riferimenti colti anche nel testo: è un originale omaggio alla cultura classica, al simbolismo, al linguaggio parlato, alla psicanalisi, al teatro di **Antonin Artaud**.

SILVIA LELLI/LELLI E MASOTTI ARCHIVIO

A sinistra (Ares Tavolazzi) e a destra (Stratos) presentazione del disco. Sotto: Andrea e Diego Pettinelli.

The End

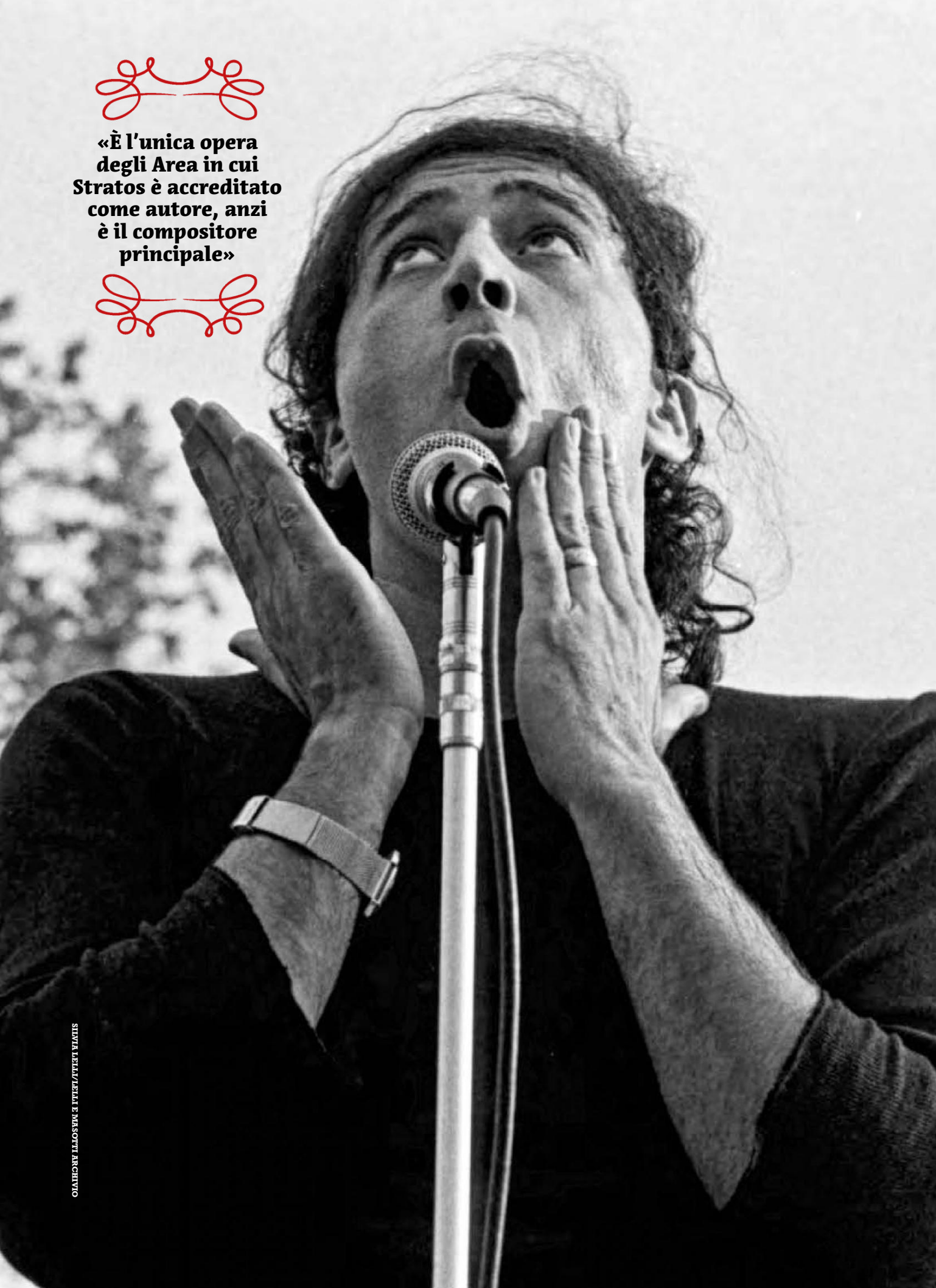
La musica e le parole sono frutto di un momento di tensione creativa incredibile. Su tutto spicca il genio creativo di Stratos e il sonoro drumming dell'indimenticabile Capiozzo (*FFF in primis*), il più massiccio tra i batteristi italiani di sempre che dalla fusion passa al jazz bop. La cosa più impressionante in 1978 GLI DEI SE NE VANNO, GLI ARRABBIATI RESTANO! è senza dubbio il vigore e il pathos dei musicisti, anche se sapevano sicuramente che sarebbe stato l'ultimo lavoro insieme".

SILVIA LELLI/LELLI E MASOTTI ARCHIVIO

A Demetrio

Inutile dire che gli appassionati amano tutti i 33 giri degli Area, però molti prediligono 1978 GLI DEI SE NE VANNO, GLI ARRABBIATI RESTANO!, emozionante e ricco di canzoni che arrivano al cuore. **Daniela Ronconi**, moglie di Stratos, ricorda l'amore dell'artista per l'ultimo album con Giulio, Ares e Patrizio: "Ovviamente io non sono in grado di giudicare la musica, ma posso dire che Demetrio era assolutamente d'accordo con chi oggi pensa che sia un grande album. Quando tornò a casa, dopo aver finito di inciderlo, mi disse che era il più bello e completo lavoro degli Area".

«È l'unica opera degli Area in cui Stratos è accreditato come autore, anzi è il compositore principale»



SILVIA LELLI/LELLI E MASOTTI ARCHIVIO

HARD ROCK UNDERGROUND MADE IN USA

Prosegue il viaggio all'interno del vastissimo universo dell'hard rock americano minore degli anni Settanta. In questa terza puntata analizziamo la musica di sette gruppi: **Nitzinger**, **Good Rats**, **Legs Diamond**, **Bang**, **Left End**, **Pipedream**, **Stepson**.

Testo: **Giovanni Loria**

Siamo arrivati alla terza tappa di questo peregrinare nei meandri del sottobosco hard rock a stelle e strisce. Mi piace immaginarlo come una sorta di tributo a questi piccoli grandi eroi, che non hanno certamente cambiato le regole del gioco (né tantomeno le hanno codificate), ma hanno saputo comunque creare delle opere di tutto rispetto, talvolta ingenue, sovente derivative, ma tutte dannatamente piacevoli all'ascolto. E d'altronde la passione mi ha sempre spinto, lungo decenni di ascolto, a non soffermarmi sull'ovvio, a non rimasticare gli stessi concetti… insomma, fuor di ogni metafora: una volta imparati a memoria i dischi di Black Sabbath, Pink Floyd, Yes e Iron Maiden (perché, ovviamente, il concetto di scavare nell'underground è estensibile a qualunque genere musicale) mi ha gratificato scoprire che esisteva, al di fuori dei radar convenzionali, uno sterminato elenco di artisti e dischi degni di approfondimento… senza la pretesa, ridicola e snob, di venirvi a raccontare che quel gruppo amatoriale del Nebraska era meglio dei Led Zeppelin. Allo stesso tempo, anche se mi rendo conto che gente come **Granicus** o **Axis** resteranno inevitabilmente confinati a una fetta infinitesimale di pubblico, ma in questa serie di articoli vi narro sommariamente le gesta di artisti che non sono affatto carneadi, mere curiosità o note a piè di pagina cui si vuole dare una falsa importanza. Scorrendo tra le righe rico-

«Al di fuori dei radar convenzionali esiste uno sterminato elenco di artisti e dischi degni di approfondimento»

Good Rats

Nitzinger

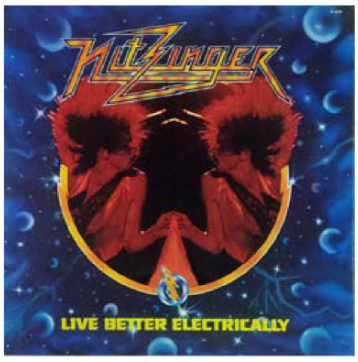
Legs Diamond

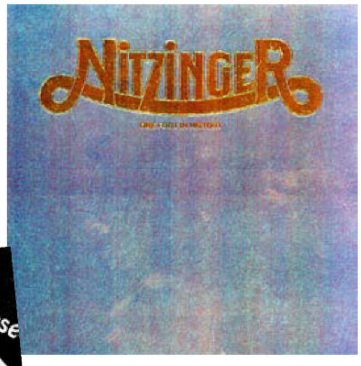
Bang

Pipedream

Left End

Stepson





Sopra: John Nitzinger (1993). A destra: copertine album.

noscerete musicisti importanti, case discografiche prestigiose, produttori famosi, collegamenti con "mammasantissima" del rock di tre decenni; o magari, come nel caso di **Head East** o **Brownsville Station**, discografie ampie, non certo opere di dilettanti allo sbaraglio che hanno imbracciato professionalmente uno strumento soltanto per un paio d'anni. Per capirci, siamo appena al di sotto della superficie dei nomi più importanti, quelli che tutti conoscono. Praticamente mai nelle puntate precedenti mi sono occupato di uscite amatoriali, pubblicate in poche centinaia di copie e destinate solamente al giro di amici, parenti e fan più accesi. Insomma, il vero underground è decisamente più in profondità. Io non voglio convincervi che gli **Ursa Major** o i **Bullangus** fossero meravigliosi, però mi auguro di spingere qualcuno a un ascolto, di dargli, anzi di darsi, una possibilità. Perché soltanto gli stolti possono pensare che esclusivamente quelli che ce l'hanno fatta siano meritevoli… che se una band non è diventata famosa non aveva abbastanza talento: un pensiero del genere sarebbe retrogrado, l'assoluta antitesi del "pensiero progressivo" che ci accomuna tutti.

Nitzinger

John Nitzinger è un chitarrista texano che, dopo un pugno di singoli pubblicati nella seconda metà dei *Sixties* alla guida di un gruppo beat, The Barons, balza agli onori delle cronache all'inizio del decennio successivo come membro esterno dei **Bloodrock**, per i quali scrive numerosi brani, suonandoci sporadicamente assieme. Riesce dunque a procurarsi un contratto come solista per la Capitol, pubblicando nel 1972 l'album che porta semplicemente il suo cognome. Prodotto da **Jim Rutledge**, cantante dei Bloodrock, NITZINGER è uno splendido lavoro di hard rock con grande enfasi sulla chitarra, a tratti irrefrenabile, non lontano dalle migliori uscite dei Mahogany Rush di Frank Marino o dagli episodi più heavy degli Amboy Dukes di Ted Nugent. A sorpresa John si rivela anche un bravo cantante, oltre a ospitare su alcuni brani un altro dotato chitarrista texano, **Bugs Henderson**; sorprende anche la presenza di una batterista, l'abile **Linda Waring**. L'anno successivo il medesimo staff concepisce ONE FOOT IN HISTORY, che reitera l'impressione di un Frank Marino meno ossessionato dal fantasma di Jimi Hendrix ma non troppo attento alla melodia. A quel punto John è cooptato dalla Capitol nei **Thunder**, progetto di studio creato attorno alla figura del cantautore David Alley, per il cui unico album omonimo (1974) firma cinque canzoni, oltre a occuparsi di gran parte delle chitarre e del basso, all'insegna di un disimpegnato hard/funk/soul. L'esperienza acquisita gli torna utile quando rimette assieme una rinnovata versione dei Nitzinger, che nel successivo LIVE BETTER ELECTRICALLY, assolutamente in studio a di-

Sopra: poster concerto di supporto a Buddy Miles (New Orleans, 30 giugno 1972). A sinistra: copertina di NITZINGER (1972).

«Il primo album dei Nitzinger è uno splendido lavoro di hard rock, non lontano dalle migliori uscite dei Mahogany Rush di Frank Marino»

spetto del titolo, licenziato dalla 20th Century nel 1977, mescola il consueto sound aggressivo di matrice Mahogany Rush a deliziosi spunti blues, sofferti e melodici. Per meri motivi di cassetta, l'esperienza solista finisce qui. Dopo aver partecipato al mediocre progetto **PM** assieme a Carl Palmer (all'attivo solo il dimenticabile 1:PM su Ariola nel 1980), il chitarrista entra nella backing band di **Alice Cooper** nel momento più buio della carriera dell'autore di SCHOOL'S OUT (1982), collaborando anche come autore all'album ZIPPER CATCHES SKIN (1982).

Good Rats

Strana parabola per questi "topi bonaccioni", autentica istituzione della loro area (il tri-state composto da New York, Connecticut e New Jersey) ma virtualmente sconosciuti nel resto degli USA; eppure hanno inciso con regolarità lungo tutto l'arco degli anni Settanta. Probabilmente hanno pagato un modo di declinare l'hard rock di complessa catalogazione, caratterizzato dall'accentuato humour e dal nonsense dall'imprinting zappiano, che li accomuna ad altri ensemble nordamericani, quali i Crack the Sky di John Palumbo, oppure ai canadesi Goddo e Max Webster. Raramente ho rilevato una tecnica così elevata al servizio di un songwriting sopraffino e, sia chiaro, mai pedante, anche se la caratteristica per la quale sono più noti è l'immagine esageratamente raffazzonata, con la barba da competizione del chitarrista **Mickey Marchello** o l'imbarazzante stempiatura del fratello e cantante **Peppi**, resa ancora più sconcertante dalla lunghezza leonina dei pochi capelli superstiti (e dalla rotondità della pancia, paradossalmente più contenuta da anziano di quando era, ehm, giovane e bello); per intenderci, messi al loro confronto, i Jethro Tull straccioni fino al parossismo dei tempi di AQUALUNG sembravano una boy band! L'esordio eponimo (Kapp Records, 1969) è ancora viziato da retaggi adolescenziali, ma i "topi" non si perdono d'animo e affinano il loro live show (Peppi si trascina per il palco brandendo un secchio dell'immondizia!) per ripresentarsi sul mercato nel '74 con TASTY (su Warner Bros.), fenomenale guazzabuglio di rock duro, cori alla Sweet, jazz/rock e l'incredibile chitarrismo di stampo Allan Holdsworth di *Injun Joe*. Nel 1975 è RATCITY IN BLUE a fare centro, con una stratosferica prestazione del batterista **Joe Franco** sulla title-track e credibili riferimenti ai migliori Queen. Nel 1978 esce FROM RATS TO RICHES, pubblicato anche in Europa, passato inosservato principalmente per colpa di una copertina (e relativo retro) suicida, mentre nello stesso anno il live promozionale RATS THE WAY YOU LIKE IT ne certifica l'assoluta esplosività delle esibizioni dal vivo. L'anno seguente BIRTH COMES TO US ALL segna un lieve calo dell'ispirazione, ma il monumentale LIVE AT LAST, doppio dal vivo, gargantuesco pamphlet di una carriera ad altissimi livelli artistici, è lì a dimostrarci che la creatura dei Marchello brothers si è pienamente guadagnata un posto accanto ai grandi dell'hard americano. I topi abbandonano la barca nel 1983, dopo un ultimo lavoro in studio (il dimenticabile GREAT AME-

Dropping in

Even Rats have their ambitions

By LARRY KING
D&C Staff Writer

What we have here is a case of ambition getting scaled down, which inevitably happens to ambitions. In this instance, the ambitions were those of a group of young rock musicians from Long Island who called themselves the Good Rats and wanted to be mega-stars.

This desire arose during the early '70s, and was common at the time. Mickey Marchello, an original Rat, explained: "Everybody put down their baseball bats and footballs and picked up electric guitars. Everybody noticed all these women going over to these long-haired musicians."

Ah, yes. Love makes the world go round; lust makes young men want to rock and roll.

Mega-stardom eludes the Good Rats, however. Possibly the name has something to do with it. "We don't have a pretty-boy image," Marchello admitted.

However, unlike many of those who figured in the Beatles days that learning three chords and growing long hair would smooth out their social lives, the Good Rats have remained together and continued to play music. They just scaled down those ambitions.

"We want to be the first band to span three decades," Joe Franco said. "We figure the Stones and the Who have gotta break up soon, and we'll have a clear shot at it."

All of this is by way of explaining what five young Rats from Long Island are doing in a Holiday Inn on Ridge Road. They are plugging along.

They had done a live broadcast over WUFF the night before and were getting ready to drive to Toronto to play the El Macambo. Then they would come back to Rochester, where they will play the Penny Arcade tomorrow and Saturday nights.

The nucleus of the band is Peppi and Mickey Marchello, who founded it in 1969. People came and went around them until 1971, when the current group — Franco on drums, John Gatto on guitar and keyboards and Lenny Kohler on bass — formed. Mickey plays guitar; Peppi sings and writes the songs.

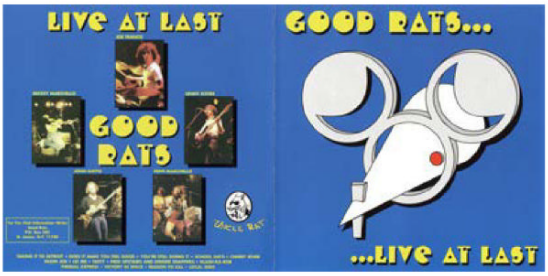
Their first album was released in 1969; the second in 1974, and the third in 1976. The latest, "From Rats to Riches," came out not too long ago. The four albums were spread among four different record companies. Letting from ten to five years elapse between albums does not help a band establish a following.

Instead, the Rats have depended upon a steady tour schedule and word of mouth to build fans. They have pockets of followers here and there, especially in the Northeast, in weird places like Cleveland and Boston and Rochester.

Turn to Page 4C

Joe Franco, left, Mickey Marchello, right, and their fellow Good Rats.

Anche l'estetica dei loro album è caratterizzata dall'accentuato humour e dal nonsense dall'imprinting zappiano. Sopra e a destra: copertine e label Cd.



RICAN MUSIC, con **Bruce Kulick** alla chitarra, futuro Kiss). Joe Franco entra nei Twisted Sister, mentre Peppi si dedica al ruolo di produttore dei Marchello, la band del figlio Gene, assieme al quale resusciterà il glorioso marchio Good Rats negli anni Novanta, sempre all'insegna del rock duro e del buonumore. Il cantante ci lascia nel 2013, e mi piace immaginarlo arringare gli angeli percuotendo il fedele secchio dell'immondizia. Good Rats: un grande gruppo che non si è mai preso troppo sul serio.

Sopra: copertine e label di Good Rats e Legs Diamond. Sotto: Rick Sanford (voce) e Roger Romero (chitarra) dei Legs Diamond in concerto (1977).

Legs Diamond

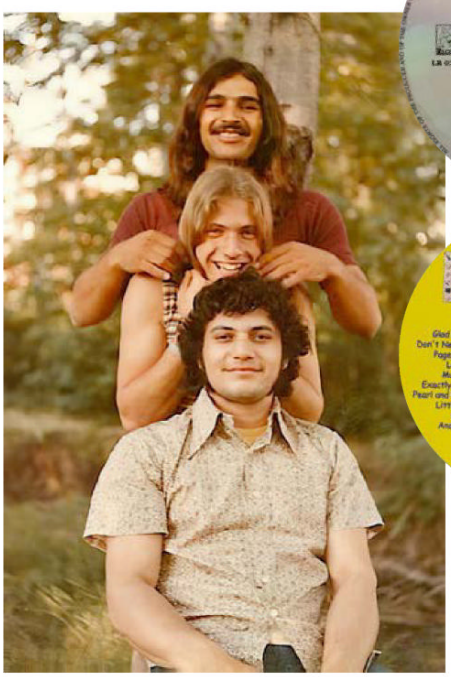
Il quintetto di San Francisco, che prende il suo nome da Jack "Legs" Diamond (1897-1931), famoso gangster attivo negli anni Venti, si forma nel 1972 su iniziativa del bassista **Michael Gargano** e del batterista **Jeff Poole**, ma trovano solamente tre anni più tardi la proverbiale quadratura del cerchio con l'ingresso del cantante **Rick Sanford**, del chitarrista **Roger Romeo** e del tastierista **Michael Prince**. Nel 1976 **Gene Simmons** dei Kiss, conosciuto per le velleità di produttore e pigmalione di entità minori, li nota in un piccolo club e li invita ad aprire il tour di ROCK'N'ROLL OVER dei Kiss medesimi. I Legs si trovano dunque a suonare di fronte a un pubblico enorme ancor prima di avere pubblicato un album, e la conseguente pubblicità gli consente di firmare il contratto per una major come la Mercury, che affida Prince e compagni alle cure di un produttore di lusso quale **Derek Lawrence**, già dietro la consolle per gente del calibro di Deep Purple e Wishbone Ash. L'omonimo album di esordio (che vede Gargano modificare il cognome nel più ammiccante Diamond) in effetti scomoda, con le dovute proporzioni, l'audace paragone con i Deep Purple, soprattutto su *Rat Race*, *Satin Peacock*, *Can't Find Love* e l'eccellente *Stage Fright*; si tratta di brani che vedono gli assolo di chitarra e tastiere sublimarsi sopra sezioni ritmiche molto articolate, rivelando una scrittura non priva di fascino per i progster di più larghe vedute, in particolare quando Sanford si disimpegna con insospettabile perizia anche al flauto. Prima che il 1977 volga al termine i Legs Diamond rilasciano A DIAMOND IS A HARD ROCK, autentica dichiarazione d'intenti che punta su una scrittura più serrata rispetto al debutto, e che presenta quantomeno una perla nella figura della zeppeliniana *Woman*. Nonostante il rispetto degli addetti ai lavori, guadagnato attraverso numerosi tour di supporto al gotha del rock americano di quegli anni (Ted Nugent, Reo Speedwagon, Styx, Angel, Montrose…) i californiani perdono l'appoggio della casa discografica, e nel 1979 sono costretti a pubblicare l'album numero tre per la Cream, piccola etichetta di Los Angeles. Puntualmente FIRE POWER, nonostante resti su livelli più che buoni, passa inosservato anche per colpa di una distribuzione non all'altezza, tanto che, ormai disillusi, i Legs Diamond decidono di rescindere il contratto restando virtualmente a piedi. Seguiranno momenti difficili, scioglimenti, *reunion*,

occasionali ritorni all'antica fama, ma la verità è che il loro meglio lo hanno sciorinato in questi primi anni, compreso un quarto album rimasto inedito per quasi due decenni e dato alle stampe postumo solamente nel 1999, UNCUT DIAMOND. Ancora oggi, arroccati attorno a Poole, Prince e Romeo, gli LD sono sporadicamente attivi, basando i concerti sul materiale inciso negli anni Settanta.

Copertine e label degli album di Legs Diamond e Bang.

Bang

Il chitarrista **Frankie Glicken** e il bassista **Frank Ferrara** hanno solamente sedici anni, nel 1969, quando nella natìa Philadelphia restano colpiti dalle cronache provenienti dal Festival di Woodstock e decidono *ipso facto* di cominciare a suonare assieme. Il primo embrione della neonata formazione prende il nome di **Magic Band** e si trasferisce l'anno successivo nel Delaware, dove è il nuovo batterista **Tony D'Iorio** a suggerire il *moniker* definitivo, evidente e beneaugurante riferimento all'esplosività del sound su cui i ragazzi si esercitano tutte le sere nella stessa cantina dove abitano. È ancora Tony a incoraggiare un ulteriore trasferimento in Florida, che in quegli anni pullula di talent scout delle case discografiche, e a Orlando, dove è previsto un concerto dei Faces di Rod Stewart, avviene l'incredibile: nel primo pomeriggio bussano alla porta dello Sport Stadium su cui è scritto "privato", e a un esterrefatto astante comunicano: "Noi siamo i **Bang** di Philadelphia, e non abbiamo nulla da invidiare a chiunque suonerà stasera. Fateci provare e, se vi convinciamo, fateci aprire la serata". Come nelle favole, invece di essere presi a calci, al gruppo viene offerta una chance e quella sera si esibiscono di fronte a ottomila spettatori, mentre l'uomo a cui si sono rivolti, **Rick Bowen**, diventa il loro manager e li fa firmare per la Capitol. Qui arriva la doccia fredda, l'album che i Bang hanno già pronto viene definito non abbastanza commerciale, le parti vocali di Glicken non convincono e la label impone l'immediata scrittura di nuove canzoni e l'affidamento del ruolo di frontman a Ferrara. BANG esce alla fine del 1971, e già dopo il primo ascolto è difficile togliersi dalla mente l'idea di avere ascoltato i cugini americani dei Black Sabbath, al cui sulfureo rifferama Glicken e soci fanno evidente riferimento. L'andamento di *Questions* pare persino anticipare l'impetuosa cavalcata di *Children Of The Grave*, che i Sabbath metteranno a punto solamente qualche mese più tardi. Il successivo MOTHER/BOW TO THE KING (1972) manifesta già dal titolo una duplice esigenza sonora, e a fronte della



Nella foto i Bang. Dall'alto: Frank Ferrara, Frankie Gilcken, Tony Diorio.

«BANG del 1971 evoca l'idea di ascoltare i cugini americani dei Black Sabbath»

prima facciata che prosegue le coordinate minacciose del primo full length (si noti l'odore di zolfo che permea *Idealist Realist*) trova spazio, una volta girato il vinile, un'atmosfera più sognante, quasi pastorale, oltre alla convincente versione di *No Sugar Tonight*, classico dei Guess Who. Nel frattempo D'Iorio ha lasciato la band, e della batteria si occupa il turnista **Duris Maxwell**, reduce da una breve liaison con i Jefferson Airplane, anche se il sostituto definitivo è **Bruce Gary**, futuro The Knack.

In alto: foto tratta dalla compilation LEFT END, edita nel 2024 dalla Peppermint, etichetta dell'Ohio. Intorno immagini dalla copertina di SPOILED ROTTEN. In basso: cover dell'Ep RIDIN' AGAIN (1979).

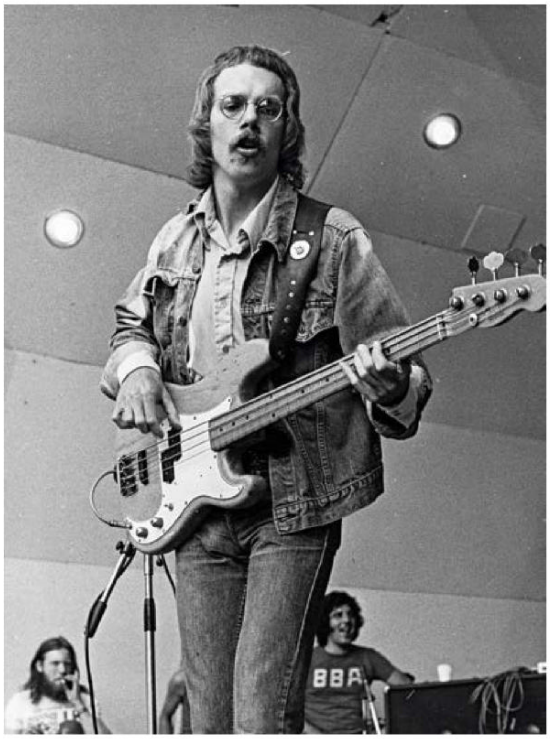
Spinti dall'etichetta, al solito interessata solamente a vendere quante più copie possibili, i Bang rilasciano sul terzo lavoro, MUSIC (1973), il loro lotto di canzoni più eterogeneo, distaccandosi alquanto dalla matrice sabbathiana. L'album parte alla grande, con la migliore composizione di sempre dei nostri, *Windfair*, dall'incipit giocato sugli armonici e l'ipnotico bridge punteggiato dal Mellotron, ma le promesse non sono del tutto mantenute negli episodi successivi, come in *Brightness*, annacquata da influenze country come la birra di un oste disonesto, o in imprevedibili omaggi ai Beatles nella spensierata *Page Of My Life*. Non basta la presenza al piano dell'illustre **Pete Sears**, già leader dei Silver Metre e membro influente dei Jefferson Starship, a elevare un album discontinuo e inferiore ai predecessori. A metà del decennio i Bang si arrendono, per poi cedere alle inevitabili lusinghe di saltuarie *reunion* molti anni dopo, che porteranno in dote qualche dignitoso lavoro autoprodotto ma soprattutto al rilascio postumo dell'abortito primo album, quello cantato da Glicken, DEATH OF A COUNTRY (2011), in assoluto il loro parto più progressivo, stanti la caleidoscopicità delle influenze e l'avventurosità delle trame, a partire dai dieci minuti della title-track.

Left End

Autentiche local legend del circuito dell'Ohio, ma decisamente ignorati nel resto degli Stati Uniti (dell'Europa neanche a parlarne), i **Left End** vengono da Youngstown. Sono stati attivi per tutti gli anni Settanta e buona parte degli Ottanta, oltre ad allietare ancora oggi i fedelissimi appassionati con saltuarie *reunion*. Dopo un pugno di singoli autoprodotti firmano per la Polydor, che finanzia nel 1974 l'uscita di SPOILED ROTTEN, sorta di eccitante crossover tra il sanguinoso hard di prevedibile ispirazione Mountain/Humble Pie con l'elemento più acido e psichedelico, oserei dire quasi proto punk, di gruppi quali Stooges e i coevi New York Dolls, evocati dall'acido timbro del cantante **Dennis "The Menass" Sesonski**, incline peraltro on stage a bizzarri travestimenti. Le influenze sono filtrate in modo alquanto personale… *Take It In Stride*, blues atipico e dissonante, *Mary-Jo*, che sembra quasi la versione in chiave cabaret di *Mississippi Queen* dei Mountain, *Bad Talking Lady*, i cui impasti vocali di scuola Uriah Heep la rendono più briosa. Come sovente avviene, a questo classico minore dell'hard rock a stelle e strisce fa seguito un mesto e prevedibile ritorno nei ranghi del circuito locale, con un altro manipolo di singoli finanziati in proprio e l'Ep RIDIN' AGAIN, ormai nel 1979, dall'inconsueto formato a dieci pollici, caratterizzato dal chitarrismo rovente di **Tom Figinski**, quasi in odor di southern rock.

Pipedream

Tim Bogert è un'autentica icona del rock americano, bassista fra i più ce-



Sopra: Tim Bogert con Beck, Bogert, Appice. A sinistra: fronte, retro e busta interna dell'album dei Pipedream.

lebri e talentuosi. Assieme al batterista **Carmine Appice** ha composto una sezione ritmica leggendaria, che abbiamo potuto ammirare, tra il 1967 e il 1973, con Vanilla Fudge e Cactus, nonché nell'effimero ma straordinario supergruppo in trio con **Jeff Beck**. In seguito le strade dei due compari si sono divise, e Tim ha messo il suo strumento al servizio dei progetti più disparati, e dalla qualità oscillante. Fra le cose migliori prodotte dall'inquieto bassista non si può dimenticare l'unico album dei **Pipedream**, volatile formazione assemblata nel 1978, una volta terminata la sua avventura con i **Boxer** di Mike Patto (appare sul loro secondo disco, ABSOLUTELY, 1977). Ad accompagnarlo sono un paio di veterani dall'interessante *curriculum*: **Ben Schultz** aveva suonato nei KGB, avvicendando alla chitarra nientedimeno che Mike Bloomfield (potete ascoltarlo sul loro secondo e ultimo lavoro, MOTION, 1976), mentre **Willie "Dee" Daffern**, rivelatosi già nella scena psychedelica di fine anni Sessanta nel doppio ruolo di cantante e batterista dei Truk (vi consiglio il loro unico lavoro, TRACKS, uscito nel 1971), era poi diventato il cantante dei grandi **Captain Beyond** ai tempi del loro album di commiato, DAWN EXPLOSION (1977). Solo il giovane batterista **Jan Uvena**, chiamato a completare il neonato quartetto, è virtualmente sconosciuto ad alti livelli. PIPEDREAM esce nel 1979 e si rivela un variegato lavoro di hard rock dalle proteiformi influenze, che vanno dal funk di *Heather* all'omaggio ai Led Zeppelin di *Part Of It All*, dal desiderio di scalare le lucrose charts statunitensi, che *Dance On Baby* non si perita di celare, fino alla destrezza strumentale di brani avventurosi che solo musicisti esperti e di talento possono concepire ed eseguire, quali *Lies* e soprattutto la colossale *Feel Free*, il cui titolo è già un programma: sentirsi liberi di suonare musica coraggiosa e allergica a qualsivoglia costrizione. Purtroppo il disco passa completamente inosservato, così pur non essendo affatto raro ancora oggi risulta sconosciuto a gran parte di molti autoproclamati "esperti": ma è l'ennesimo ben custodito segreto legato al rock duro di qualità. A breve distanza dalla pubblicazione dell'album, i Pipedream sono già acqua passata. Dee diventerà il cantante di un altro progetto eccellente ma sfortunato, i G-Force di Gary Moore (nelle note di quell'album verrà erroneamente accreditato come bassista!), Uvena affiderà il suo drum-kit al servizio di Alice Cooper e degli Alcatrazz di Graham Bonnet, mentre Bogert ricomincerà il suo peregrinare, trovando il tempo di pubblicare un non indimenticabile esordio solista (PROGRESSIONS, 1981), prima di collaborare con Rick Derringer e di tornare a far lega in più progetti con l'antico sodale Carmine Appice.

Stepson

I nostri lettori più curiosi forse ricorderanno i **Touch**, quintetto di Portland (Oregon) che nel 1969 aveva dato alle stampe, per la piccola Coliseum ma sfruttando la capillare distribuzione dell'influente Deram, un omonimo e ottimo album, che non esito a definire uno dei primissimi e fulgidi esempi del progressive made in USA. Qualche anno dopo, a fronte dello scarso riscontro accreditato alla loro precedente creatura, tre membri dei Touch (il cantante **Jeff Hawks**, il chitarrista **Joey Newman** e il bassista **Bruce Hauser**) assemblano una nuova formazione, sarcasticamente battezzata come **Stepson**, che in inglese significa figliastro, quasi a sottolineare la pa-

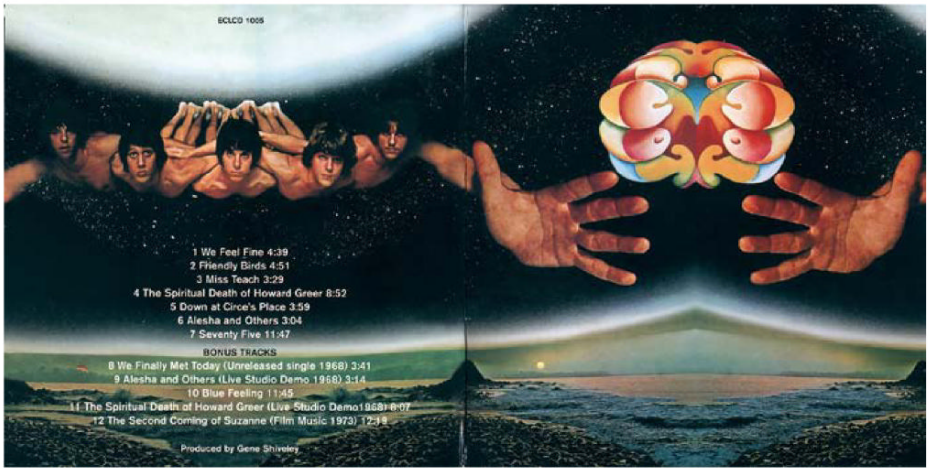
Sotto: etichetta del 33 giri PIPEDREAM, edito dalla ABC Records.

«PIPEDREAM esce nel 1979 e si rivela un lavoro di hard rock dalle proteiformi influenze»

rentela, ma allo stesso tempo la mancanza di consanguineità sonora con il precedente progetto. Completata alla fine del 1971 la line-up con il batterista **Len Fagan**, i nostri cominciano la consueta trafila fatta di demo registrati artigianalmente e costanti esibizioni lungo l'intera West Coast, alla disperata ricerca di un contratto discografico che arriva soltanto all'inizio del '74, quando è la ABC a finanziargli il sospirato album d'esordio. Compagni di etichetta di altre poco note, ma ottime formazioni che debutteranno di lì a poco, come i Bandit di David Della Rossa e i tracotanti southern rockers Thunderhead, gli Stepson mettono in mostra nell'omonimo esordio un hard rock vitaminizzato, che si distacca alquanto dai sofismi sinfonici dell'epoca-Touch. Torridi come un pomeriggio di luglio e contundenti come una pietra proditoriamente lanciatavi sulla fronte, Hauser e compagni scarnificano la lezione dei Mountain (nel basilare rifferama di *Burnin Hunt* e *Lil Bit*) e strizzano l'occhio anche ai Grand Funk Railroad già dall'opener *Rule In The Book*. Non mancano omaggi al blues in *Man, I'm A Fool*, al soul in *I Apologize,* dove Hawks pare esternare la sua devozione verso la carismatica figura di Joe Cocker. STEPSON è l'ennesimo agnello sacrificale che paga, in termini di vendite e fama, l'elevatissimo livello medio delle uscite di quegli anni, nonché della scarsa spinta promozionale, ma che a distanza di mezzo secolo merita almeno la rivalutazione postuma da parte degli aficionados del rock più rumoroso e sudato. Solamente Newman, accasatosi con i già citati Bandit, riuscirà ancora per qualche stagione a coltivare il sogno di poter vivere della propria musica. La storia però ha un'appendice: l'uscita nel 2013, a cura della piccola Vintage Records, di THE LOST TAPES 1972-1974, goduriosa compilation che assembla finalmente i nastri registrati prima della firma sul contratto con la ABC.

In alto: Stepson live e poster del concerto di supporto ai T. Rex e Albert Hammond (10 agosto 1973, San Diego, California). Sopra e accanto: etichetta, fronte e retro copertina Cd.

Sotto: copertina dell'album dei Touche e tray del Cd degli Stepson.



Fabio Cerrone, classe 1966, è uno dei chitarristi più preparati nel panorama europeo, poco conosciuto, anche per il suo carattere riservato, rispetto alle capacità tecniche ed espressive. Il suo cuore batte solo per la musica: progressive, jazz-rock, funk, hard-rock, blues. Ci siamo fatti raccontare qualche bella storia…

Il cuore batte a ritmo di musica

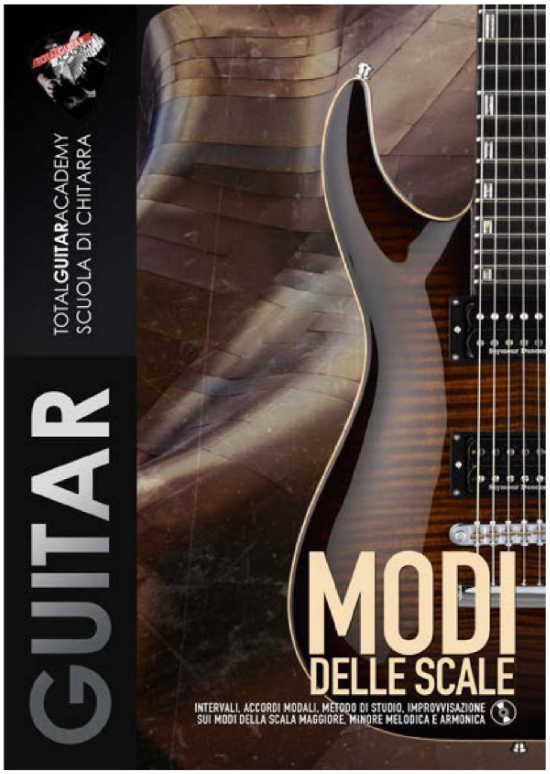
prima parte

Testo: **Guido Bellachioma**

RAIMONDO LUCIANI

FABIO CERRONE

Fabio Cerrone ha dedicato la sua vita alla musica, rinunciando a farne un "mestiere", nel senso che ha preferito dedicarsi anche all'insegnamento della chitarra piuttosto che mettersi al servizio di artisti lontani dalla sua sensibilità artistica. Nel corso degli anni ha suonato jazz-rock con i suoi **Virtual Dream** (tre eccellenti album all'attivo come SINTESI, 1998, CASUALITY, 2002, THREE SIDES OF COIN, 2007), *progressive* con i **Divae** (entrato in formazione poco dopo l'incisione di DETERMINAZIONE, 1995) e in modo ancora più contaminato con i **Divae Project** (STRATOSFERICO, 2021, PROG WILL NEVER DIE, 2023) e sta preparando il suo primo album solista. Ha partecipato ai tour di artisti internazionali con cui era in sintonia: **Tony Martin** (Black Sabbath), **Carmine** e **Vinny Appice** (Vanilla Fudge, Cactus il primo, Black Sabbath e Dio il secondo), **Eric Martin** (Mr. Big), **Uli Jon Roth** (Scorpions) ecc. Ha da poco pubblicato il manuale per chitarra *Modi delle scale*.



«Per me è sempre stato naturale vivere totalmente la musica: prog, hard-rock, jazz-rock, fusion...»

Il tuo primo incontro con la musica come ascoltatore? I primi dischi che hai posseduto?

I primi ricordi risalgono all'infanzia e al mangiadischi dei miei genitori, che per me era uno strumento magico. Mia madre racconta che impazzivo al suono della musica e cercavo d'infilare nel mangiadischi più 45 giri possibili. Ero troppo piccolo per ricordare cosa ascoltassi… sicuramente anche qualcosa dei **Beatles**. Un altro ricordo musicale indelebile è la mia prima volta al cinema. Mi portarono a vedere, ero piccolo, *Giù la testa* di Sergio Leone (1971). Del film non ricordavo molto prima di rivederlo anni dopo, ma ho ancora vivida l'emozione provata con la colonna sonora di **Ennio Morricone**. Fui talmente rapito che il tema principale mi rimase stampato in mente. Poi, crescendo, quando frequentavo le elementari ascoltavo qualsiasi cosa mi capitasse sotto mano: dai cantautori italiani a quanto trasmesso in radio all'epoca. In quinta elementare i miei mi lasciarono un paio di volte a casa dei miei nonni, mi misi a guardare la televisione… la Rai, c'era solo quella. Trasmetteva un concerto dei **Jethro Tull** e la volta successiva uno di **Steve Hackett**. Fu così che ascoltai per la prima volta AQUALUNG dei J.T. e VOJAGE OF THE ALCOLYTE di Hackett… anche se allora non sapevo nemmeno chi fossero! Rimasi colpito da quanto mi emozionasse quel tipo di musica. Tra i primi acquisti ci fu la cassetta dell'ISOLA DI NIENTE della **PFM**, poi scoprii tante realtà degli anni Settanta, grazie alla sorella di un mio amico, a mio cugino e al cugino batterista di un mio amico, che essendo più grandi mi introdussero a **Deep Purple**, **Led Zeppelin**, **Genesis**, **Yes** e ad altri gruppi che incidevamo su cassetta. È ancora vivo in me lo stupore del primo ascolto di *Child In Time* dei Deep Purple… mi convinse che avrei voluto fare musica, ero ammaliato dal suo potere evocativo. Subito dopo acquistai TUBULAR BELLS di **Mike Oldfield**, IN ROCK dei Deep Purple, SELLING ENGLAND BY THE POUND dei Genesis, FRAGILE degli Yes… rigorosamente usati visto il budget a disposizione a quell'età!!!

Sopra: copertina dell'ultimo libro di Cerrone. La foto di pagine 57 è stata scattata al concerto della Tony Martin band a Roma (22 novembre 2005). Sotto: copertine dei tre Cd dei Virtual Dream. A destra: Cerrone in concerto con Nathaniel Peterson e Uli Jon Roth (Tivol/Roma, 15 luglio 2007)

Come sono cambiati i tuoi ascolti nel corso del tempo?

Dagli ascolti iniziali prog e hard rock sono passato a **Iron Maiden**, **AC/DC**, **Van Halen**, **Ozzy Osbourne**. Mi piaceva anche SAD WINGS OF DESTINY (1976) dei **Judas Priest** e ONE NIGHT AT BUDOKAN (1981), live del **Michael Schenker Group**… insomma il mondo più vicino all'hard rock o quello che successivamente sarebbe stato definito metal. Allo stesso tempo iniziai ad ascoltare anche **Al Di Meola**, **Mahavishnu Orchestra, Jeff Beck, Chick Corea, Weather Report** e molta musica strumentale. Una forte folgorazione fu l'ascolto di ROAD GAMES (1983) di **Allan Holdsworth**, che cambiò tutto: sound nuovo, progressioni di accordi mai sentite prima… oltre al suo stile chitarristico a colpirmi dritto al cuore furono le composizioni. Per me è sempre stato naturale vivere totalmente la musica: prog, hard-rock, jazz-rock, fusion e tutto il resto.

Hai iniziato a suonare con la chitarra? Perché hai scelto questo strumento? Quali sono state le prime chitarre che hai avuto?

Imparai a suonare i primi accordi sulla chitarra verso i dieci anni, grazie al ragazzo di una mia cugina che mi diede un paio di lezioni a casa di mia zia. Mio padre in cambio gli comprò una stecca di sigarette, così funzionava all'epoca! Il primo brano che imparai fu *La canzone di Marinella* di De André, ovviamente su una chitarra acustica super economica. Comunque scoprendo la musica "importante" crebbe la voglia di suonare. Quando cominciai a frequentare la scuola media reclutai chiunque fosse in grado di prendere in mano qualsiasi strumento: se c'era un chitarrista io suonavo la batteria oppure il basso. Alla fine prevalse la chitarra e formai un gruppo vero e proprio: io suonavo la chitarra e cantavo. Oltre a me c'erano secondo chitarrista, tastierista, bassista e batterista. Eravamo tredicenni con velleità di scrivere pezzi originali anche di venti minuti. Dovrei avere ancora una cassetta registrata nel garage di mio nonno… I brani erano dichiaratamente influenzati dal prog inglese e la band si chiamava **Achings**. Per me la cosa più importante era scrivere musica e testi, questo era l'aspetto magico ed emozionante: l'atto della creazione veniva prima del suonare. A questo punto avevo acquistato la mia prima chitarra elettrica, una vecchia Ibanez Artstar ST200.

Le tue prime esperienze "serie"…

La band cambiò nome, abbandonò

GUIDO BELLACHIOMA

Divae (Museo Pigorini, Roma, 1997). Da sinistra: Enzo Di Francesco, Alessandro Costanzo, Ugo Vantini, Fabio Cerrone, Andrea Galluzzi, Marco Vantini.

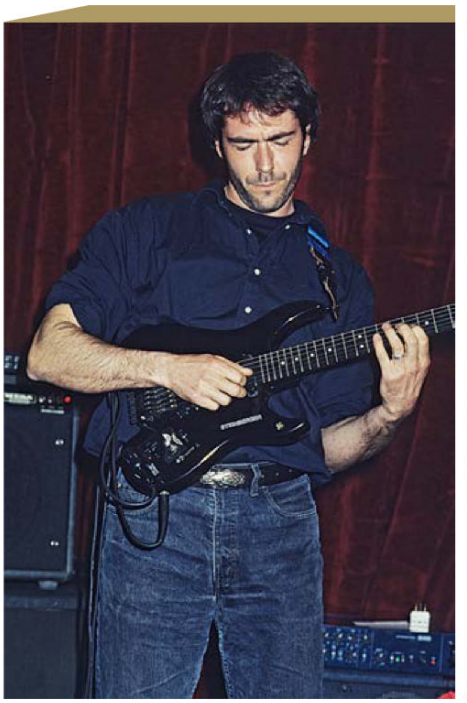
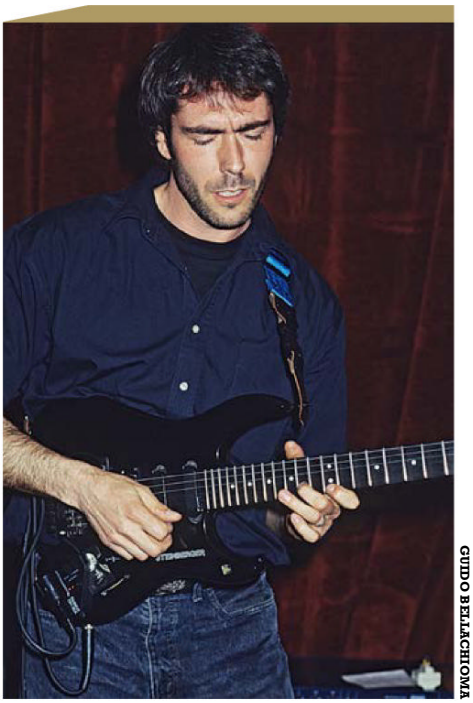
le tastiere e il suono si fece più duro sotto l'influenza dei Deep Purple, ma anche di alcuni gruppi della New Wave of British Heavy Metal. Alla fine del primo anno delle scuole superiori tenemmo il primo concerto ufficiale dei **Ryan**, nome che sarebbe rimasto per qualche anno, anche se con qualche cambiamento nella formazione. In quel momento avevamo solamente due brani originali, quindi eseguimmo anche pezzi dei Deep Purple, Led Zeppelin, Judas Priest, Iron Maiden, AC/DC. Subito dopo cominciai a scrivere tanta musica nuova e a cercare un cantante solista. Alla fine il gruppo si stabilizzò con chitarra, basso, batteria e cantante, tenne concerti, anche in vari teatri, e registrò demo… permettendosi, probabilmente sbagliando, di rifiutare il contratto con una etichetta indipendente… un bel periodo. La scena romana nei primi anni Ottanta era molto viva. Noi eravamo giovani e sprovvisti di strumentazione professionale, ma ci furono di grande aiuto i componenti di altre band: una volta Chris Bianco dei **Raff** ci fece da fonico e i ragazzi degli **Stiff** ci prestarono gli ampli Marshall: era una bella comunità quella del metal romano di allora!

Parliamo dei Virtual Dream?

Alla fine degli anni Ottanta mi trasferii a Londra con i Ryan, anche se stavamo cambiando nome e suonavamo ancora rock, però i miei gusti musicali erano sempre più contaminati da diversi stili. Suonavamo tanto dal vivo in quegli anni. Registrammo un demo che finì nelle mani di un tipo che lavorava per una major discografica americana. Tutto sembrava volgere al meglio, ma alla fine per motivi di budget non rientrammo negli investimenti di quell'anno per registrare l'album… se ne sarebbe riparlato in futuro. Ormai, però, nella band si erano evidenziate alcune divergenze; io cominciai a scrivere musica strumentale decisamente orientata verso il jazz-rock o la fusion. Intanto, studiavo come un pazzo, scrivevo e facevo il turnista per una nota agenzia londinese. Così decisi di formare un trio per suonare la mia musica. Avevo un'idea chiara di chi dovesse essere il batterista, ovvero un mio vecchio amico estremamente dotato, naturalmente appassionato della stessa musica che stavo cercando di proporre: **Francesco Fracassi**. Cominciammo a spedirci cassette con varie idee, così decisi di tornare a Roma. Nel 1995 cominciammo a cercare il bassista attraverso le audizioni. Un giorno si presentò **Andrea Galluzzi** e con lui iniziò l'avventura dei Virtual Dream. A quel punto avevo composto tanto materiale e avevo ancora tante idee da sviluppare. Registrammo un demo su cassetta con tanto di copertina, realizzate dalla ragazza di Francesco, un dipinto diverso per ogni copia e le portammo, senza attenderci nulla, da Disfunzioni Musicali, noto negozio di dischi dell'epoca. Tutte le copie finirono in un battibaleno. In seguito registrammo *Rapanui* per la compilation di una rivista musicale chiamata «Futura Music». Una piccola svolta accadde dopo che Guido Bellachioma e Prince Faster cominciarono a trasmettere il demo a Radio Rock (Roma) all'interno della trasmissione *Progressivamente*. Così iniziò la collaborazione con Radio Rock che ci portò a fare tanti concerti, da soli o al fianco di Brand X e Ozric Tentacles. Nel 1997 incidemmo il nostro primo album, SINTESI, con Guido su etichetta Progressivamente. In questa fase io portavo le idee, che poi suonavamo fino a quando non eravamo soddisfatti. Era un processo naturale: eravamo talmente abituati che anche durante le registrazioni in studio mantenevano questo approccio live.

Il periodo di SINTESI (1998)

Decidemmo di registrare SINTESI cercando di catturare l'atmosfera live e la spontaneità che caratterizzava la band. Guido ci propose di usare il teatro della Città dei Ragazzi, comunità romana per ragazzi orfani che al suo interno ospitava anche un teatro. Abbiamo passato tre giorni in quel posto, a contatto con quei ragazzi, mangiando a mensa con loro, facendo nelle pause persino due tiri a pallone, suonando e registrando l'ultimo giorno un vero e proprio concerto, ovviamente gratuito per tutti, ragazzi e spettatori esterni. Fu una bella esperienza, immersi in un'atmosfera particolare, portan-

GUIDO BELLACHIOMA

Sopra: presentazione live di SINTESI (Big Mama, Roma, 1998).

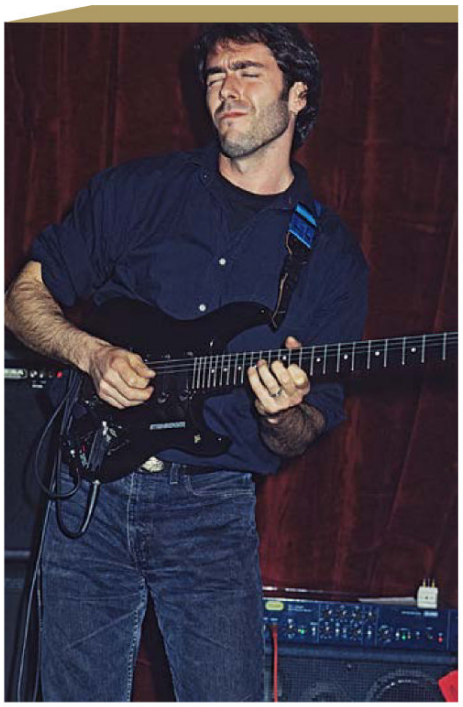
do un po' di gioia a quei ragazzi che in cambio ci trasmisero una energia fantastica, che è stata catturata nelle registrazioni. Ci siamo divertiti un mondo, ma abbiamo anche lavorato come pazzi, registrando per ore e ore e consumando decine e decine di pocket coffee! Effettuammo il missaggio al Millenium Audio Recording Studio di **Fabio Ferri**, che aveva fatto il tecnico del suono delle registrazioni. Lo presentammo nella trasmissione *Help* di Red Ronnie, che veniva registrata in diretta per ottimizzare i costi. Noi comunicammo che avremmo suonato due brani, però RR per problemi di lunghezza degli altri interventi disse che voleva tagliarci il tempo a disposizione e di eseguirne come secondo uno breve… dopo ore di attesa e centinaia di chilometri su un furgone. Allora Guido disse: "OK, allora suonate *Hop Frog*, brano lunghissimo e pieno di improvvisazioni, così, visto che sono in diretta, non potranno tagliarci". La gente in studio gradì moltissimo la nostra versione furibonda (il pazzo partiva lentamente jazz con le spazzole e finiva durissimo sempre più veloce) e Red Ronnie, pur masticando amaro, ci fece i complimenti. Fu una splendida esperienza e grazie al passaggio in televisione riuscimmo a promuovere meglio l'album (uno spezzone del brano si trova su YouTube). Con la stessa squadra di produzione registrammo due brani per altrettante compilation. PROGRESSIVAMENTE (1997) ospitò *One Phone Call/Street Scenes* di **Miles Davis**, lo incidemmo live nello studio Three Fates degli **Ezra Winston**; Francesco lo staccò a una velocità vertiginosa e io e Andrea gli andammo dietro. PROGRESSIVAMENTE 1973/2003 (2004) incluse un nostro brano originale, *Frengo*, dal sapore funky e jazz-rock, che registrammo sempre in presa diretta nello stesso studio. Ricordo anche un progetto dedicato ai Beatles, a cui aderimmo, preparando un intero concerto di brani del magico quartetto, rivisti alla nostra maniera. Durante le session di SINTESI realizzammo *Drive My Car*, che venne inclusa nell'album BEATLESMANIA (1998).

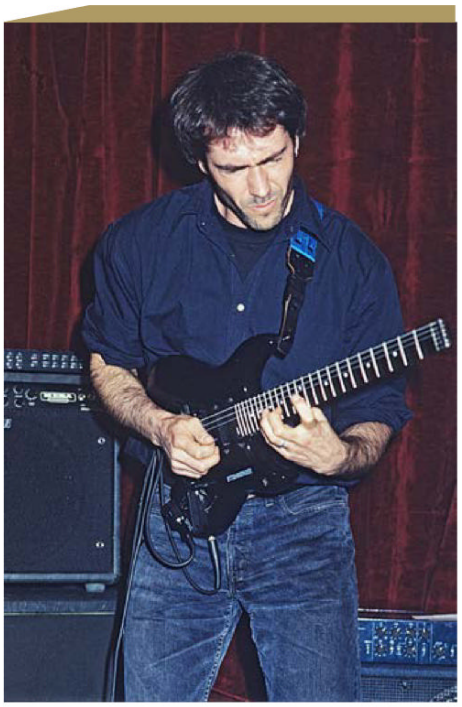
Poster del festival Guitar Legends con V.D., Aristocrats, Rocco Zifarelli, Allan Holdsworth (Roma, 2012).

«Non riesco a fare compromessi su un progetto che dovrebbe rappresentarmi artisticamente»

CASUALITY (2002)

Dopo tanti concerti a supporto di SINTESI Andrea si trovò a dover fare delle scelte lavorative, così a malincuore cercammo un nuovo bassista. Fu un trauma. Eravamo veramente affiatati e si era sviluppata una grande amicizia. Non fu affatto facile trovarlo, anche per il fatto che ormai sapesse esattamente come vedevo la musica e cosa mi aspettassi da lui. Dopo vari tentativi mi imbattei in **Pierpaolo Ranieri** (Mike Stern, Giulio Capiozzo, Diane Schuur, Nada), al quale proposi di suonare un po' insieme per vedere se funzionasse e andò benissimo. Purtroppo dopo un po' anche Francesco sembrava aver perso interesse nel progetto… non era più coinvolto come prima. Si provava meno e questo non aiutava affatto la realizzazione delle mie idee, che prevedevano musica più articolata e arrangiata. Composi i nuovi brani con una tastiera e un sequencer: tutte le parti di ogni strumento scritte per incastrarsi con le altre. Quindi necessitavamo di ancora più tempo per le prove. Dopo questo periodo di incertezze decisi di fermarmi per riflettere. Poi pensai di ripartire con Pierpaolo e qualcun altro, magari con un altro nome per il gruppo. Fu doloroso andare avanti senza Francesco, batterista strepitoso e con uno stile unico… eravamo partiti insieme per questa avventura, passando gli ultimi anni praticamente sempre a stretto contatto. Mi

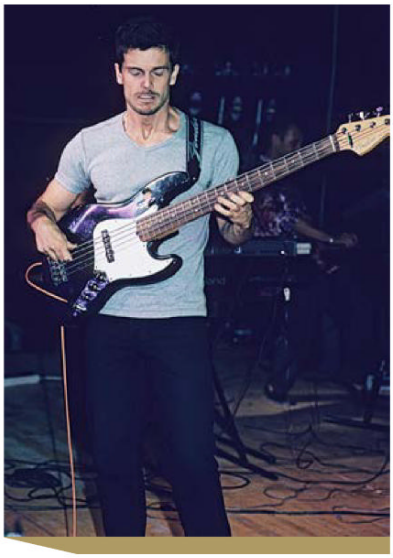




GUIDO BELACCHIOMA

Sotto: Andrea Galluzzi.
In basso: Francesco Fracassi.

ero illuso che saremmo andati avanti per anni allo stesso modo, ma le cose cambiarono. Per un periodo subentrò **Pierpaolo Ferroni** (Montefeltro, Paul Gilbert, Greg Howe, Stefano Bollani), drummer dallo stile personalissimo. Purtroppo anche questa collaborazione giunse velocemente alla fine. Subentrò **Lucrezio de Seta** (PFM, Donovan, Michael Landau, Stefano Di Battista), con il quale incidemmo CASUALITY. Il processo di registrazione fu un po' diverso… alcuni dei miei brani scritti con la tastiera furono riversati su computer e noi suonammo in diretta con il click sulle tracce. Rimase l'approccio live collettivo, però tutto era più preparato e arrangiato. Coinvolgemmo anche due ospiti: **Alessandro Tomei** al sax (Nuova Raccomandata con Ricevuta di Ritorno, Paolo Fresu, Enrico Rava, Roberto Gatto, Danilo Rea) e **Alessandro Gwis** alle tastiere (Aires Tango, Antonello Salis, Paul McCandless, Enrico Rava, Ben Sidran).



THREE SIDES OF A COIN (2007)

Alcuni brani vennero portati in studio senza che gli altri membri li avessero mai ascoltati. Le registrazioni furono veloci, poche take e alcune cose improvvisate al momento, anche per i suoni. Lucrezio si è occupato delle registrazioni come per CASUALITY. È forse il più sperimentale dei nostri lavori, contaminato oltre che dal jazz rock da elettronica, prog e avanguardia. Abbiamo avuto due ospiti: **Mike Roelofs** al piano elettrico (artista olandese di grande talento) e Alessandro Gwis alle tastiere. Dopo questo lavoro registrammo altri brani per un nuovo album, rimasto inedito. A causa di subentrati impegni lavorativi, soprattutto di Pierpaolo e Lucrezio, era diventato sempre più difficile fissare delle prove o addirittura dei concerti: alcune volte siamo stati costretti a cancellarli o a farli con un sostituto dell'ultima ora. Questa è la difficoltà più grande nel mantenere attivo una situazione come quella dei Virtual Dream, che ovviamente non è remunerativa come suonare per un affermato artista italiano o per la televisione. Non può essere considerata una priorità dal punto di vista economico, però non riesco a fare compromessi su un progetto che dovrebbe rappresentarmi artisticamente… quindi, vedendo che non si riusciva a dedicarci il tempo necessario, ho preferito staccare la spina ai Virtual Dream.

Divae: dal jazz-rock al *progressive*.

Nel 1996 Guido mi parlò dei Divae, gruppo prog, che aveva pubblicato il Cd DETERMINAZIONE (dicembre, Progressivamente 1995) ed era alla ricerca di un nuovo chitarrista. Ascoltai alcuni brani e mi sembrò un discorso interessante, a cui avrei potuto apportare un po' del mio retaggio e sound. Così ci incontrammo per provare e andò bene. Si unì alla band anche Andrea Galluzzi al basso e ciò aggiunse ancora di più un tocco Virtual Dream alla dimensione prog. Partecipammo a diversi concerti e festival, suonando da supporto a Le Orme, Anekdoten e altri. Ricordo anche una bella esperienza con **Vittorio Nocenzi**, quando allo studio Pan Pot registrammo RIP del Banco per la trasmissione *In tour* su Rai 3 (andata in onda il 4 gennaio 1998, si trova su YouTube). Erano presenti pure Francesco Di Giacomo e Rodolfo Maltese… una bella giornata in compagnia di persone speciali. In concerto registrammo *E con il mattino torneranno gli eroi*, *Libero* (brano che ho sempre amato suonare dal vivo) e *Robin Hood* (tutti tratti da DETERMINAZIONE), poi pubblicati in due compilation. Successivamente registrai le chitarre per la nuova versione della suite conclusiva di DETERMINAZIONE, *Il ritorno del gigante gentile*, che nella versione originale non comprendeva le chitarre. Andammo in studio da **Al Festa** (regista cinematografico e tastierista amante del prog), e ricordo una sessione fluida e naturale. È tanto che non riascolto il brano, perché l'album su cui doveva andare (IERI, OGGI, DOMANI) non è stato pubblicato, però ricordo che uscii dalla sala soddisfatto delle parti che avevo eseguito.

A VOLTE RITORNANO...

Una volta, prima di Internet, l'informazione musicale non mainstream correva lungo il circuito internazionale delle fanzine, riviste, più o meno evolute graficamente, che andavano oltre lo spirito dell'editoria più diffusa. Un circuito quasi ''carbonaro''... e nel progressive rock **«Paperlate Magazine»**, nata nel 1984, rappresentò una delle realtà più importanti. In contemporanea con «Prog Italia» 56 esce un numero speciale per celebrare i suoi quarant'anni...

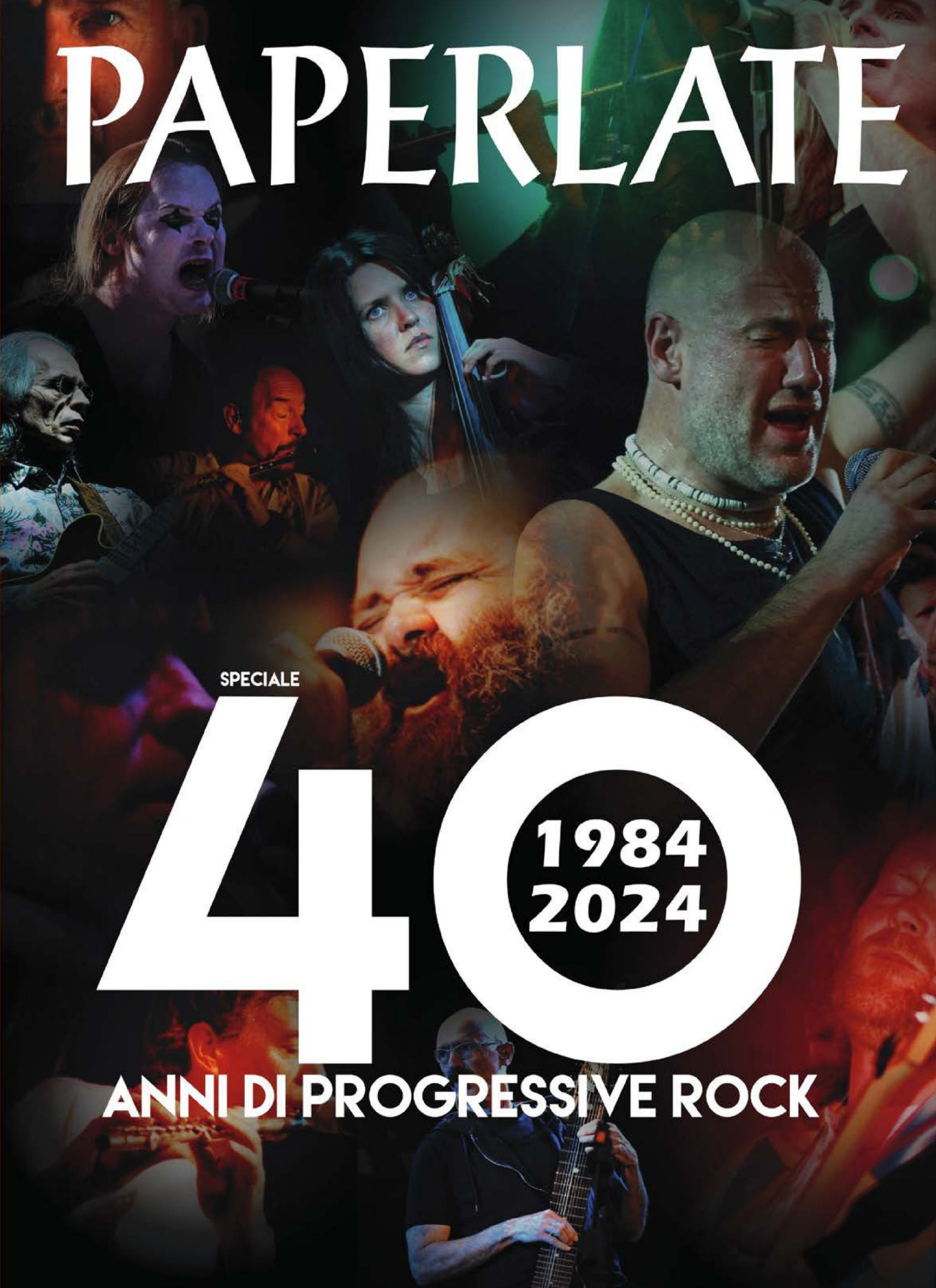
Testo: **Ezio Candrini (paperlatemagazine@gmail.com)**

Correva l'anno 2015, in edicola a giugno il primo numero di «Prog Italia» (dopo il numero 0 di dicembre 2014 con Francesco Di Giacomo in copertina) e nello spazio che Guido ci riservò nell'articolo "Il fascino delle fanzine" pensai di concludere con una frase, alla luce odierna, diventata profetica: "Questo entusiasmo potrebbe fare in modo che l'esperienza di «Paperlate» ritrovi vita, magari con altri progetti e forma". Essendo passato un lasso di tempo non banale da allora, immagino che alcuni lettori di adesso facciano fatica a ricordare o semplicemente a realizzare che «Paperlate» fu un esperimento pionieristico (allora non lo sapevamo) di riavvicinamento al rock progressivo nei primi anni Ottanta, dominati da dance, new romantic, scampoli di new wave e conseguente tramonto della prima stagione punk, con ibernazione dei dinosauri prog della prima generazione. Tutto cominciò nella primavera del 1984, radunando amici che venivano da un passato come fan di **Genesis**, **Peter Gabriel**, **Pink Floyd**, **King Crimson**... quelli che erano troppo piccoli per il Palasport di Torino, unica data italiana del tour di THE LAMB, ma che erano pronti ad accogliere il ritorno di Gabriel in Italia nel 1980... non potevamo sapere che la trasferta a Zurigo per i **Marillion** nel luglio di quel fatidico anno ci avrebbe dato la spinta per allargarci al new prog emergente, ovvero **Pendragon**, **Twelfth Night** e altri nomi ancora meno famosi. Erano territori sconosciuti in Italia, totalmente inesplorati, di band che viaggiavano autoprodotte, spesso su cassette o vinili numerati a confezione artigianale e tiratura limitata: **Airbridge** (PARADISE MOVES), **IQ** (SEVEN STORIES INTO EIGHT), Twelfth Night (SMILING AT GRIEF). Nel 1985 avevamo già una redazione fisica tra quattro mura a Milano e nuovi collaboratori, nel frattempo *Kayleigh*, singolo dei Marillion, andava per radio e perfino in Giappone la scena prog che, a dire il vero, non si era mai estinta, stava riprendendo vigore e visibilità, con **Gerard**, **Kenso**, **Mugen**, **Fromage**: verso la fine del decennio abbiamo provato a organizzare qualche rassegna prog a Milano, invitando i nomi emergenti del sottobosco italiano, mentre negli anni Novanta, parallelamente all'organizzazione di alcuni concerti con nomi nel frattempo diventati importanti (**Arena**, IQ, Pendragon, **Jadis**... ma anche **Le Orme**) l'attenzione si è allargata al recupero di artisti più noti, attraverso monografie e interviste esclusive: obbligatorio citare **Camel**, la scena di Canterbury (Khan, Egg, Arzachel ecc.), **Peter Hammill**, **PFM** (in un'intervista-maratona dove abbiamo tenuto in ostaggio **Franz Di Cioccio** per tre ore), **Banco**, **Bernardo Lanzetti**, **Yes**, **Ange** (primi in Italia) con un occhio di riguardo anche alle nuove tendenze e contaminazioni, spaziando dagli **Echolyn** agli **Isildurs Bane** ma anche a quello che ruota attorno al mercato discografico del prog (tra i pochi ad aver potuto intervistare il "guru" della Mellow Records, Mauro Moroni) oltre a un'avventurosa e spericolata retrospettiva "comparativa" tra **Miles Davis** e **Soft Machine**. Sfogliando i contenuti dell'ultimo numero uscito nel 2008, ovvero il 55, appare evidente il tentativo di allargare e di crescere, mescolando nomi e argomenti quasi contraddittori: re-

M. BETHMONT

Da sinistra: Simone Mazzilli, Gianfranco Giardina, Martin Orford, Gary Chandler, Luca Benporath, Roberto Cangioli, Luca Varani, Ezio Candrini, Gianluca Renoffio, Giuseppe Paratore.
A destra: copertina dello speciale per celebrare i 40 anni di «Paperlate».

PAPERLATE

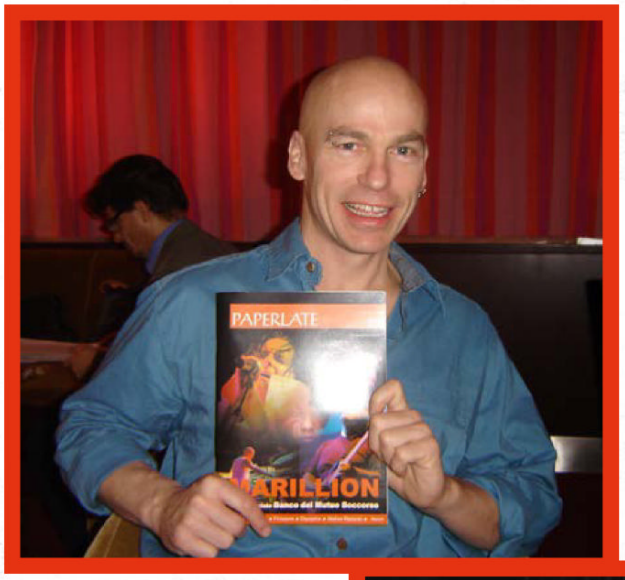


SPECIALE

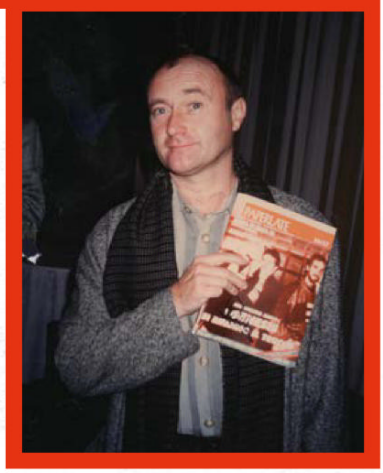
40

1984
2024

ANNI DI PROGRESSIVE ROCK



Mark Kelly dei Marillion.

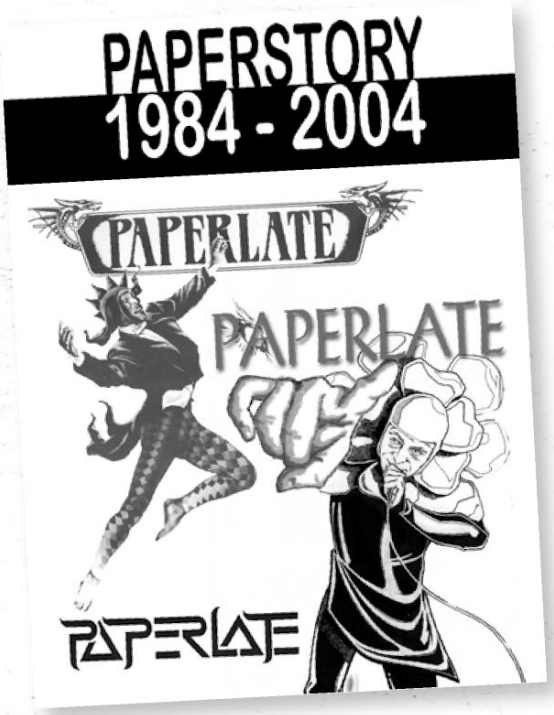


Phil Collins.

trospettiva **Osanna**, discografia ragionata **Stormy Six**, spazio new prog con **Fish** (sempre iconico sulle nostre pagine) e gli svedesi **Ritual**, ma anche **Black Widow** e **Tiles**, al confine con la musica da noi solitamente trattata. Veniamo al presente, per raccontarvi come l'antico «Paperlate» ha ritrovato vita. Era una serata dello scorso inverno, al telefono con altri vecchi redattori… sì… perché in questo lasso di tempo quasi infinito non ci siamo mai persi di vista, giusto per ricordare l'entusiasmo che si citava in apertura… dalle discussioni sul lavoro, la famiglia e naturalmente la musica… quasi sempre anche una scappatella nostalgica al "nostro" passato, agli aneddoti e la presa di coscienza del tempo trascorso, scandito dalla musica, riacceso dai concerti, ma anche dallo scorrere, inesorabile, degli anni. Di botto, quella sera tra le tante, il corto circuito che ha riacceso una luce, un percorso e la consapevolezza che ci siamo detti quasi sottovoce: sono passati quarant'anni dalla nascita di «Paperlate». Perché non dare un senso a questi quattro decenni? Perché non scrivere il capitolo finale della storia interrotta, quasi in sordina e in modo assolutamente non programmato, con il n. 55 che portava in copertina i Led Zeppelin? Un numero anomalo, lo ricordavo prima nei contenuti: con gli Zeppelin sulla cover, e non i soliti Genesis, Jethro Tull ecc., anche se a dire il vero, in copertina ci finirono una volta Radiohead, David Sylvian e addirittura Suzanne Vega, ma qui si torna alla preistoria. Un numero con una grafica completamente rinnovata, proiettata forse verso un futuro, per noi, che non c'è mai stato, perché il futuro in realtà era già quasi il presente, quello di internet, di Google, delle webzine, del tramonto della vecchia industria discografica e di buona parte della carta stampata, specie se autoprodotta. Nel 2008, semplicemente, «Paperlate» cessò di esistere… e reggere un quarto di secolo posso assicurare che è stato assolutamente impegnativo e per nulla remunerativo. E allora l'idea, che doveva per forza coinvolgere tutti gli altri ex redattori, senza i quali al n. 55 non saremmo mai arrivati.

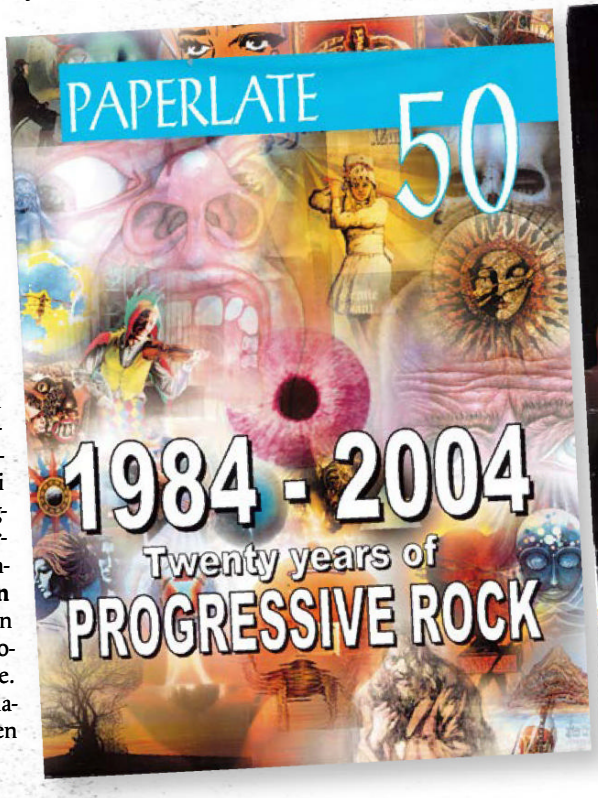
Ebbene, eccoci qui di nuovo. L'intento è stato quello di dare un senso agli anni passati, senza proclami inutili di continuità che per lo scorrere del tempo non potremmo forse mantenere. Un gioco per ripescare qualche idea, qualche articolo, commentarlo, aggiornarlo… per cercare di capire dove siamo arrivati, cosa è rimasto di quel periodo. Partendo dal passato, cercando di arrivare quantomeno al presente, ovviamente con la consapevolezza che dai venti fogli fotocopiati del primo numero è cambiato tutto o quasi. Siamo ripartiti senza un timone vero e proprio, ognuno di noi scegliendo un tema, un vecchio articolo, una suggestione… poi siamo andati a ruota libera, quindi quasi una sorta di timone "al contrario". È stato divertente, stimolante, con la consapevolezza che nulla è rimasto uguale. Qualcuno fra di noi in redazione non ascolta più il prog, non è una vergogna ammetterlo. Ma siamo qui anche per dire che non tutto è immobile, cristallizzato. Insomma… ci abbiamo provato, ci è piaciuto farlo e siamo quasi certi che i nostri vecchi lettori, per una volta ancora si ritroveranno a casa. A chi non ci conosce offriamo uno spicchio di storia del prog in Italia, visto da un lato forse più "carbonaro" e meno strutturato del bimestrale che state leggendo e con cui mi piace ogni tanto collaborare, da sempre, insieme a Luca Benporath, un altro di «Paperlate». Veniamo alle scelte e agli argomenti del nuovo numero speciale, che potrete trovare alle fiere del vinile oppure ordinare a https://store.maracash.com. Non contiene nuove recensioni perché verrebbe meno lo spirito che ci distingue, in questa operazione estemporanea, dalle webzine aggiornatissime… un mestiere e un'attitudine che probabilmente non è la nostra. Un mix di tutto ma non la Bibbia del prog, che non ci siamo mai arrogati di essere, e non certo cominceremo ora. Il timone prende il via con la disamina sulla tecnologia applicata alla musica, partendo da un vecchio nostro articolo del 2000, aggiornato qualche anno dopo… naturalmente dal passato si arriva infine al 2024. Vannuccio Zanella ci ha offerto, come discografico da noi interpellato, la sua interpretazione dell'argomento. Restando in Italia abbiamo rispolverato articoli e interviste da noi fatte all'epoca con PFM, Banco, Le Orme e **New Trolls**. Anche in questo caso la parte storica è stata aggiornata con nuovi contenuti: all'appello hanno risposto **Michi Dei Rossi**, **Vittorio Nocenzi**, Franz Di Cioccio e **Ricky Belloni**. Non è stato possibile allargarci al new prog italiano per ragioni di spazio… quello che i vari **Finisterre**, **La Maschera di Cera**, **Deus Ex Machina**, **Eris Pluvia** ecc. si sono ampiamente meritati all'epoca. Dall'Italia alla terra di Albione, ovvero il campo da sempre ritenuto prevalente (un po' a torto e un po' a ragione) sulle pagine della nostra fanzine fin dagli esordi. Argomenti vastissimi, partendo da Genesis e Marillion, scorrendo velocemente lo stato attuale delle band con cui iniziammo (IQ, Fish, Pendragon) ma con un cenno anche alla carriera solista degli ex Genesis. Ci saremmo immaginati un ritorno sul palco di una formazione con il figlio di Collins alla batteria? Voltando pagina c'è stato un momento della nostra storia dove è emersa una certa apertura verso altri lidi, citiamo i Radiohead e i

> «L'intento di «Paperlate» speciale è stato quello di dare un senso agli anni passati, senza proclami inutili di continuità che per lo scorrere del tempo non potremmo forse mantenere»



Doves, per intenderci. Cosa è rimasto del post rock oggi? Piccolo inciso per chi non ci conosce: siamo stati tra i primi ad affiancare le recensioni di Mogwai, Explosions in the Sky e Sigur Rós a quelle di Marillion e Fish, intravedendo nel post-rock una nuova dimensione che poteva avere degli agganci con la psichedelia e con un atteggiamento "progressivo" verso la musica. Questa "svolta" aveva fatto storcere la bocca a molti ma poi alla fine la strada aperta era stata seguita da diverse altre pubblicazioni. Non ci restava che riprendere qualche spezzone degli articoli passati e capire cosa fosse rimasto dopo venticinque anni di quel movimento. La stessa cosa, per completezza, l'abbiamo fatta nei confronti del prog metal, al quale sono dedicate alcune pagine. Dopo il prog inglese abbiamo dedicato uno spazio a quello americano, vasto, complesso e articolato. Troverete discografie ragionate, spunti di articoli dal passato e l'intervista ai **Discipline**, che riteniamo esponenti di spicco della scena. Tornando ai "dinosauri" abbiamo pescato due mostri sacri ancora in attività, aggiornando lo *status* ai giorni odierni; stiamo parlando di **Jethro Tull** e **Van der Graaf Generator**, con quindici pagine di approfondimento e foto inedite. Volenti o nolenti non abbiamo potuto escludere Steven Wilson, forse l'artista che dagli esordi a oggi ha avuto maggiore fortuna e riconoscimenti anche grazie al suo lavoro sui remix degli album di alcuni "dinosauri"... l'articolo è condito da qualche aneddoto divertente su di lui. Il viaggio di questo «Paperlate» speciale si conclude con un articolo sul prog nordico e scandinavo, partendo da nostri vecchi articoli, **Landberk**, **Änglagård** e **Anekdoten** per intenderci. Chiudiamo il cerchio, soddisfatti che le parole profetiche lanciate con «Prog Italia» 1 siano andate a compimento anche se non sappiamo quale futuro sarà riservato a «Paperlate». Certo, la celebrazione del cinquantennale, tra dieci anni, diventa un compito arduo, quasi impossibile, ma comunque stimolante. Magari potrebbe accadere qualcosa prima, che comunque sarà diverso da questo numero speciale. Come usava rispondere **Mike Rutherford** quando gli veniva chiesto se i Genesis si sarebbero mai riformati, "never say never".
Alla fine ci sono riusciti.

Nella foto: Ezio Candrini e Fish.



Tim Bowness cambia casa

POWDER DRY ha segnato il passaggio dell'artista inglese dalla Inside Out Music alla K-Scope. D'altronde dopo dieci anni si possono cercare nuovi stimoli anche con questo tipo di cambiamenti.

Testo: **Antonio De Sarno**

Hai trovato una nuova casa con la K-Scope, dopo anni di Inside Out. Tale cambio ha influenzato la scrittura di POWDER DRY?

In nessun modo, in realtà avevo già finito il disco prima del passaggio. Mi sono trovato bene con la Inside Out, ma dopo dieci anni il contratto era scaduto. L'etichetta lo avrebbe rinnovato senza problemi, però avevo l'impressione che questo disco fosse troppo diverso dai precedenti, anche per il semplice fatto di averci lavorato in piena autonomia, senza ospiti. Per questo motivo e per la mia percezione della K-Scope come etichetta più "aperta" ho preferito cambiare. La Inside Out è magnifica, anche se è orientata verso una produzione più tradizionalmente metal e prog, così non posso escludere la possibilità di lavorarci ancora in futuro. Non abbiamo di certo bruciato i ponti. Il capo della K-Scope ha amato il nuovo materiale e ho preferito seguire il suo entusiasmo questa volta.

Il primo brano che abbiamo sentito è Rock *Hudson*, che ha qualcosa degli Ultravox prodotti da Conny Plank… penso al ritornello sussurrato di *Sleepwalk* (incluso in VIENNA, 1980)…

Sì, l'idea era che fosse spigoloso e un po' sperimentale… in effetti è stato puramente istintivo, senza nessun calcolo da parte mia. Anzi, una volta cominciato ha sorpreso pure me per la varietà di atmosfere che stava emergendo… quasi fossi solo un filtro per il materiale prodotto… come se il 95% fosse nato di getto, mentre il 5% del lavoro ha impiegato il 90% del tempo per arrivare alla conclusione. Sono sempre i dettagli a fregarti! Quindi, sì, è decisamente ispirato a quel genere di produzione, ma è nato così, senza nessuna reale intenzione. In particolare mi sono reso conto di aver usato un approccio chitarristico nuovo, rimanendo scioccato nel riascoltare la registrazione. Non sapevo neanche che potessi suonare in quel modo.

Hai composto il brano pensando che fosse il più adatto per aprire l'album?

Credo sia stata più una scelta della K-Scope perché è

LEON BARKER

il brano che li ha colpiti di più. Ho registrato ventisei brani per il disco, ne ho usati sedici ed eliminati dieci. Penso che la soglia ideale dell'attenzione per l'ascolto di un album sia attorno ai quaranta minuti, così non perde la sua intensità. Certo, sono convinto di aver tolto anche un paio di canzoni che probabilmente sono migliori di quelle che ho lasciato, ma la sequenza doveva funzionare e quei brani rovinavano la sequenza alle mie orecchie.

THE FUTURE BITES (2021), lavoro del tuo amico Steven Wilson, per quanto mi riguarda almeno, è stato rovinato anche dal fatto che la quasi totalità dei brani erano già stati presentati prima dell'uscita dell'album…

Non sono un estimatore di quel tipo di approccio. A volte mi sento come **Donald Sutherland** alla fine del film *Terrore dallo spazio profondo* (di Philip Kaufman, 1978), terrificante remake de *L'invasione degli ultracorpi* di Don Siegel (1956)… l'ultimo sopravvissuto circondato dagli invasori alieni!!!

Tendo a ignorare il mondo dello streaming per questioni di gusto personale e ho resistito tantissimo alla tentazione di seguire l'ultimo disco di **Peter Gabriel**, proprio perché volevo l'esperienza completa e non una serie infinita di antipasti. Diluisce l'impatto che il disco avrebbe potuto avere al momento dell'uscita.

POWDER DRY sarebbe difficilissimo da "digerire" in quel modo. È un susseguirsi di brani cortissimi, quasi sempre legati tra loro per motivi di dinamica…

Ho lasciato che i pezzi, come dei tasselli, cadessero dove dovevano cadere. È vero che di alcuni ho missaggi e sequenze diverse, ma il trucco sta nel mettere insieme il tutto prestando attenzione ai particolari. Mi sono posto quasi come un ascoltatore davanti a una quantità eccessiva di materiale. Da un certo punto di vista mi sono comportato come chi ascolta in streaming e cerca subito di arrivare al sodo, fermandosi solo su momenti particolarmente coinvolgenti, tipo il ritornello. È come se avessi utilizzato il linguaggio "del nemico", se capisci ciò che intendo.

L'ascolto iniziale è spiazzante, in effetti. *Lost Not Lost* termina con il primo ritornello!

È intenzionale, anche se qualcuno mi chiede che fine abbia fatto il resto del brano! Non è da escludere che alcuni pezzi potrebbero avere una seconda vita in una forma più estesa. Inizialmente non sapevo cosa farmene e avrei potuto proseguire con il mio gruppo **Butterfly Mind** oppure con i **No-Man**. Proprio con i Butterfly Mind stiamo arrangiando alcuni dei pezzi per i concerti e sono davvero trasformati. Si espandono in modo che sembra più naturale per quel formato. L'album cerca di contenere un mood unico non solo per le dinamiche. *Powder Dry* ha un tema che torna nel brano finale, *Built To Last*. Ogni tanto ho riutilizzato suoni o sequenze di accordi in brani diversi, perché l'operazione dona un senso di coesione all'album. *Films of Our Youth* e *Films of Your Youth* ripetono la stessa sequenza di accordi nonostante siano composizioni estremamente diverse.

I Butterfly Mind sono John Jowit, Andy Edwards, Matt Stevens e Theo Travis? Mi sfugge qualcuno?

C'è **Rob Groucutt** (figlio di Kelly Groucutt degli Electric Light Orchestra), mentre **Theo Travis** si è unito a noi per qualche concerto.

Come hai fatto a capire quando il disco era finito?

Con dischi come LOVE IT TO BITS (2019) hai il senso della chiusura, dell'obiettivo raggiunto. Con questo c'era troppo materiale e devo immaginare che ciò sia per colpa del mio ecletticismo, per la grande varietà di musica ascoltata negli anni. Fino all'ultima registrazione sentivo che l'esplorazione di nuovi territori non era ancora conclusa. Ho chiuso con un gruppo di cinque brani che sembravano abbracciare uno spettro musicale… tre di questi finiranno in un prossimo disco. A quel punto ho capito che avevo il compito terribile di selezionare il materiale che potesse servire al disco, nonostante la gioia dei momenti creativi. È stato un lavoraccio rendere l'opera emotivamente valida. Credo che uno dei miei punti di forza come compositore/musicista sia la capacità di tornare a essere un semplice ascoltatore. Alcuni non ci riescono e rimangono legati alle loro parti individuali. Diventare un ascoltatore in definitiva significa cercare di rendere il disco il meno noioso possibile.

«Dopo dieci anni Tim Bowness è passato dalla Inside Out alla K-Scope»

***Idiots at Large* ha le migliori dinamiche del disco, alternando un semplice riff di marimba a parti quasi industrial… la coda avrebbe potuto essere un brano a sé stante…**

Sono attratto dagli estremi, come bellezza e violenza. Questo brano nasce in maniera minimalista prima di esplodere nella violenza industrial; propone musicalmente ciò che avviene nella vita del protagonista del brano, che si avvicina al mondo delle teorie più estreme su Internet, finendo per alienarsi tutti quelli che lo circondano. Non importa se credono in cose giuste o meno, ma è una discesa infernale, come la storia che sta dietro a Rock *Hudson*. È difficile fuggire ai problemi del mondo nel 2024, quindi il protagonista sta cercando, a modo suo, di dare significato o forma a un universo che sembra non averne.

***A Stand Up For The Dying* mi ha ricordato la produzione di Peter Hammill degli ultimi vent'anni…**

Durante l'adolescenza lui era il mio artista preferito, in cima a qualsiasi classifica personale. Ero un vero fan. Un giorno ebbi modo di conoscerlo, dopo un concerto. Si dimostrò persona onesta e squisita. L'onestà e l'intensità sono le caratteristiche del suo lavoro che mi hanno sempre attirato. Ho avuto la fortuna nel corso degli anni di diventare suo collaboratore, amico, persino vicino di casa! Usciamo abbastanza spesso a prenderci un caffè. Per POWDER DRY lui ha svolto un ruolo enorme in quanto mi ha sostenuto nell'idea di realizzare tutto da solo, dicendomi, anzi, che è da anni che avrei dovuto farlo.

Peter in effetti è stato un pioniere dell'home recording.

Tra lui e Steven Wilson ho avuto tutto l'incoraggiamento del mondo. Pensa che Peter mi ha regalato la pedaliera degli

LEON BARKER

effetti che aveva usato nell'ultimo tour dei **Van der Graaf Generator**. Era sicuro che mi avrebbe dato qualche idea per il materiale nuovo. Lui è una persona assolutamente adorabile e amichevole, nonostante la sua produzione musicale possa apparire a tratti "spaventosa"!

Ghost Of A Kiss termina in modo decisamente improvviso.

È una canzone sulle occasioni mancate, seguendo un po' la tendenza di alcuni miei pezzi nell'esplorare la nostalgia in senso malinconico. Rappresenta il momento nella vita in cui senti la presenza di un grande rimpianto. A quindici anni decisi di dedicare la mia vita alla musica, senza considerare le conseguenze che potevano essere disastrose, ovviamente contro la volontà della mia famiglia. *Ghost Of A Kiss* contempla un momento della propria vita in cui tutto avrebbe potuto prendere una piega diversa.

Il tema dell'estate ricorre spesso nelle tue canzoni, anche in questo album…

L'estate per me si riferisce sempre alle vacanze di quando andavo a scuola, quelle in famiglia… la fuga dai problemi e dalle discussioni, un momento di beatitudine. Certo, le vacanze in Inghilterra erano quasi sempre disastrose per il clima, però rappresentavano la disperata ricerca della fuga romantica dai propri problemi. I brani che trattano dell'estate sono casualmente il primo e l'ultimo brano composti. Registrare *When Summer Comes* mi fece capire che avrei dovuto procedere da solo ed è il vero punto di partenza per le altre composizioni. *Summer Turned* è interessante perché è il mio brano più leggero di sempre, al punto che lo hanno paragonato a *Club Tropicana* degli Wham! In realtà è stato influenzato dai romanzi di **Milan Kundera** mentre ero in vacanza in Grecia. Il contrasto tra la musica in sottofondo, quella da ballo, e le mie letture l'ho condensato nel brano, solo all'apparenza solare. Parla della relazione tra due persone nell'estate del 1967, mentre avanzano i carrarmati sovietici prima della rivoluzione. Brevi momenti di felicità con l'oppressione totalitaria sullo sfondo. Un testo abbastanza drammatico che conclude la storia iniziata in uno dei due brani che lo precedeva nella sequenza originale, uno dei quali molto lunghi (*Crack The Code, Reload*) e l'altro (*They Come From Nowhere*) di gran lunga il più cupo. Il fatto che venga paragonato ai Wham! è estremamente ironico! Tendo a comporre molto alla chitarra acustica, anche se non si direbbe ascoltando POWDER DRY, ed è abbastanza bizzarro che, dopo aver terminato il disco, stia lavorando a nuove canzoni con le parti acustiche più elaborate che io abbia mai suonato.

La title-track avrebbe giovato di una lunghezza maggiore dei suoi 2'39" minuti. Sembra proprio finire sul più bello.

Ed è la versione più lunga! Sembrava aver esaurito il suo arco narrativo. C'è un altro pezzo, *Heartbreak Notes* (1'33"), che mi dicono avrebbe dovuto essere maggiormente elaborato. Anche Steven Wilson ha detto che gli sarebbe piaciuto metterci mano per terminarlo! Rimango dell'idea, però, che l'album sia una raccolta di novelle, racconti brevi se preferisci. Quelle storie che ti lasciano con il desiderio di scoprire di più, come PINK MOON di **Nick Drake** in ambito musicale, che dura solo 28 minuti… alcuni testi, lunghi appena otto righe, sembrano suggerire un mondo intero. Ho voluto provare questo approccio, come se captassimo i pensieri dei vari personaggi senza mai andare troppo a fondo.

Come degli haiku (componimento poetico nato in Giappone nel XVII secolo)…

Esattamente. Credo proprio che la forma dell'haiku possa a volte esprimere molto all'interno delle canzoni.

Vogliamo parlare di *The Album Years*, il podcast di grande successo che realizzi con Steven Wilson?

L'idea era quella di restituire importanza agli album come opere d'arte, cosa che nell'epoca dello streaming e di TikTok si è man mano persa. Fortunatamente ci sono eccezioni, come *Oppenheimer*, uno dei maggiori successi del 2023, film di tre ore sulla vita di un fisico. Volevamo, insomma, proiettare il nostro entusiasmo verso il pubblico, che magari non considera nemmeno l'idea di ascoltare alcuni dischi per intero. È chiaro che qualcosa ci sfugge, per quanto pensiamo di avere gusti abbastanza ecclettici, dalla musica cilena degli anni Settanta per arrivare agli album dei Simply Red. Cosa penseranno dei nostri dischi tra vent'anni? A prescindere dal fatto di piacere o meno nel futuro, chiunque troverebbe bizzarri l'ultimo dei No-Man, due pezzi ballabili, e POWDER DRY, sedici brani senza preoccuparsi della continuità stilistica. Basta guardare la varietà nei dischi di Steven per rendersi conto che alcune scelte potrebbero sembrare a posteriori, incomprensibili.

Allora, mi stavi parlando del tuo lavoro con la chitarra acustica. Non dirmi che sei come Steven e non ti eserciti mai…

Sì, abbiamo anche quello in comune! Tocchiamo gli strumenti solo nel momento in cui ci viene voglia di creare qualcosa e a quel punto ci piace essere sorpresi dallo strumento! Con questo disco mi sembra di essere in una fase di scoperta, tutto sembra fresco. È una sensazione bellissima. Ogni canzone è come la prima per me. *The Warm Up Man Forever* (da ABANDONED DANCEHALL DREAMS del 2014) è l'esempio di una mia composizione che fa impazzire i musicisti che devono ricrearla dal vivo, perché ci sono dei cambi di accordi che un musicista "serio" non farebbe mai. Ovviamente, per i concerti devo tenermi in esercizio, altrimenti dimentico quello che ho fatto. Non sono **Robert Fripp**, quindi provo con il gruppo per necessità. Per i pezzi nuovi mi servirà un chitarrista più bravo per eseguire i pezzi dal vivo. La mia band attuale è davvero il massimo per me. Spero di riuscire a realizzare un live con questa formazione, costituita da persone entusiaste, con cui per la prima volta ho dei rapporti umani bellissimi. In passato sono sempre andato d'accordo con i miei musicisti, ma eravamo troppo "inglesi", nel senso che una stretta di mano era da considerarsi già contatto fisico. Forse esagerato. Adesso è completamente diversa l'atmosfera, grazie alle personalità coinvolte. È un continuo abbracciarsi.

«Peter Hammill mi ha regalato la pedaliera degli effetti, usata nell'ultimo tour dei Van der Graaf Generator»

Tim Bowness

Di recente hai realizzato con Giancarlo Erra la cover di *Dogs* dei Pink Floyd….

È una storia strana. Adoro l'album ANIMALS e *Dogs* è sicuramente il mio brano preferito. Mi chiesero di partecipare a una compilation tributo ai Pink Floyd un paio di anni fa, e cantai una versione fedele all'originale. Feci un paio di cose interessanti, come introdurre delle armonie a sei voci a un certo punto, ma alla fine non mi piacque il mix finale e di conseguenza chiesi di togliere la mia voce. A Giancarlo sembrò strano, ma lui stava lavorando alla sua versione di *Dogs* proprio in quel periodo, così decidemmo di proseguire insieme.

Come hai conosciuto Giancarlo?

Era un fan dei No-Man e trovammo subito punti in contatto con la nostra musica. Vendevamo i suoi dischi a nome **No Sound** attraverso la Burning Shed. Negli anni abbiamo accumulato un po' di materiale insieme e il nostro disco a nome **Memories of Machines**, WARM WINTERS (2011), nato tra l'Italia e l'Inghilterra in cinque anni, fu lungo da realizzare… quando pubblicammo la seconda versione fu naturale creare un brano nuovo per l'occasione.

Le tue collaborazioni con l'Italia sono numerose…

In piazza Duomo a Milano, mentre mi esibivo con **Alice**, mi chiesero di leggere un estratto da *On the road* di Kerouac con **Paolo Fresu** che mi accompagnava alla tromba. Totalmente improvvisato e surreale. Era già strano fare il duetto con Alice davanti a così tanta gente, ma almeno quello era preparato!

Il duetto con Alice è avvenuto per la cover di *Islands* dei King Crimson. Nell'album VIAGGIO IN ITALIA (2003), dove c'è la versione in studio, hai anche fatto i cori su *Golden Hair* di Syd Barrett. Un artista che viene spesso associato a Alice è Saro Cosentino e hai partecipato a entrambi i suoi dischi di canzoni…

Credo di averlo conosciuto insieme ad Alice, grazie al disco FLOWERMOUTH (1994) dei No-Man. Nel '96 registrai qualcosa per lui e più recentemente, visto che sua figlia abita abbastanza vicino a me, è capitato che ci vedessimo tutti e tre con Peter Hammill, così Saro ci propose di lavorare sul suo ultimo album, THE ROAD TO NOW (2022). Mentre nel primo (ONES AND ZEROES, 1997) mi ero limitato a cantare su *Days Of Flaming Youth*, brano essenzialmente già finito, qui mi sono trovato a interagire di più con il materiale, facendo anche delle voci insieme a Peter… mi sono proprio divertito a creare delle armonie vocali. Curiosamente quel lavoro ha influenzato il mio BUTTERFLY MIND (2022) al quale stavo lavorando in quel periodo.

Qual è stata la tua collaborazione più strana?

Due in particolare. La prima è quella con il supergruppo progmetal **OSI** (Kevin Moore, ex tastierista dei Dream Theater, Jim Matheos, chitarrista dei Fates Warning, e il batterista Gavin Harrison) per il loro BLOOD del 2009. Mi chiesero di collaborare a un lavoro lontanissimo da ciò che solitamente faccio… di conseguenza Matheos ha collaborato poi nei miei dischi solisti. Lui è incredibilmente versatile ed è facilissimo lavorarci. È un grande professionista. Quella collaborazione sembrò stranissima ai tempi, soprattutto chi mi conosceva per i No-Man o per i dischi con **Peter Chilvers**, che lavora molto con Brian Eno. Passare dalla ambient al prog metal sarà stato abbastanza scioccante per alcuni ascoltatori, immagino.

L'altra collaborazione?

Prima ancora dei No-Man lavorai con **Robert Cox**, musicista d'avanguardia. Produceva una via di mezzo tra la classica contemporanea e l'elettronica, piuttosto inte-

ressante. Uscì una sola cassetta per Robert's Unlikely Records nel 1985: tre brani accreditati ad **Always the Stranger** (il mio progetto solista). Ho scritto due pezzi, che Robert mi ha aiutato ad arrangiare, e uno lo abbiamo firmato insieme. Era piuttosto sperimentale (acustica cantautorale con elettronica insolita) e ha ricevuto alcune buone recensioni sulle riviste musicali del Regno Unito (tra cui la rubrica "Cassette Of The Month" su «Melody Maker»).
E poi c'è una collaborazione mai concretizzata! A un certo punto avevamo lo stesso manager dei Talk Talk, lui era convinto che i miei testi meritassero di raggiungere un pubblico più ampio. Mi chiese di collaborare con uno dei suoi autori, ma durò solo due sessioni da due ore! Il tizio era davvero simpatico e amichevole, anche creativo, ma il lavoro non faceva per me. Ogni cosa che potesse sembrare interessante veniva scartata, come se si stesse lavorando con gli algoritmi prima che esistessero! Sceglieva degli elementi che a lui sembravano interessanti, eliminando l'elemento umano. Diceva: "Il titolo è bello, partiamo da quello!". Chiaramente, era abituato a creare dei grandi successi commerciali.

Nel 2009 sei stato fautore del ritorno in scena della compianta Judy Dyble (Fairport Convention, Trader Horne, Giles Giles and Fripp). TALKING WITH STRANGERS dello stesso anno è un disco bellissimo. Cosa ricordi di quell'esperienza?

Quel disco le ha permesso di essere nuovamente apprezzata dalla critica dopo anni di marginalizzazione. **Judy Dyble** aveva ascoltato il mio CALIFORNIA, NORFOLK (2002) con Chilvers, dopo aver letto una recensione positiva, ma anche perché era il luogo in cui passava le vacanze da giovanissima. Come vedi, si torna sempre alle vacanze estive! Mi chiese se potesse interessarmi scrivere e produrre un lavoro con lei. Aveva già tentato di tornare sulla scena, ma senza grossi risultati. Io stavo lavorando a SCHOOLYARD GHOSTS (2008) con i No-Man e Steven Wilson non riusciva a farcela per i troppi impegni già presi, allora mi fece conoscere **Alistair Murphy**, con il quale stava lavorando ai tempi. Così feci sentire a Judy la mia visione per il nostro lavoro insieme… una vera collaborazione per me, lei e Alistair. L'album girava attorno alla lunga *Harpsong* (quasi venti minuti), che la Dyble concepì come la sua autobiografia musicale. Lei riuscì a coinvolgere artisti con cui aveva lavorato in precedenza (Ian McDonald, Robert Fripp, Simon Nicol dei Fairport Convention, Jacqui McShee dei Pentangle, Celia Humphris dei Trees ecc.). È stato un lavoro bellissimo da realizzare e ci ha portato a esibirci per un programma mattutino della televisione norvegese. Anche quell'esperienza non si può che definire surreale!
Judy aveva una voce estremamente riconoscibile e sia io che Alistair eravamo grandi fan del suo unico album con i Fairport Convention, l'omonimo esordio del 1968, senza nulla togliere alla leggendaria **Sandy Denny**. Ricordiamoci che lei faceva parte di quel folle esperimento sonoro che avrebbe dato vita a THE CHEERFUL INSANITY OF GILES, GILES & FRIPP (1968), embrione dei

BRYAN TAYLOR

King Crimson, per cui la sua versione di *I Talk To The Wind* è qualcosa di irripetibile.

Come mai avete scelto di farle cantare *C'est la vie* di Greg Lake?
È stata una sua scelta. Stava lavorando con **Simon House**, che aveva collaborato con David Bowie a partire dal 1978 (il tour immortalato da STAGE e l'album LODGER, 1979) e gli Hawkwind. Hanno collaborato tra il 2004 e 2006 e alcuni brani erano entrati nel loro repertorio, come *C'est la vie*.

Simon è noto nel mondo del prog per i dischi con gli High Tide e Third Ear Band, che registrò la colonna sonora del film *Macbeth* di Roman Polanski. Aggiungerei le collaborazioni con i Japan, Mike Oldfield e Thomas Dolby, ma sarebbe una storia molto lunga, in effetti!
Io ero fortemente coinvolto nella composizione di *Harpsong* e *Neverknowing*, però mi sono limitato negli altri pezzi, proprio perché volevo vedere in che modo potessi esprimermi come cantante e concentrarmi su quello. Abbiamo lavorato in fretta e TALKING WITH STRANGERS è stato facile da realizzare.

Come mai non avete continuato?
L'idea era quella. Lei ci chiese di cominciare a lavorare a un seguito. Il problema fu relazionale con Alistair, nonostante siamo grandi amici anche adesso, lavorare su quel disco risultò "troppo" per lui. Ricorda quello che dicevo all'inizio riguardo le percentuali del tempo nella lavorazione di un album? Impiegare il 90% del tempo a disposizione per chiudere il 5% del materiale non faceva per lui. Mentre Steven Wilson è contentissimo di perdere mesi dietro alla perfezione, Alistair ha un approccio diverso. Ha odiato ogni momento del processo finale! Molti amano l'attenzione per i dettagli nella fase finale, ma sono stati sei mesi lunghi per il povero Alistair.

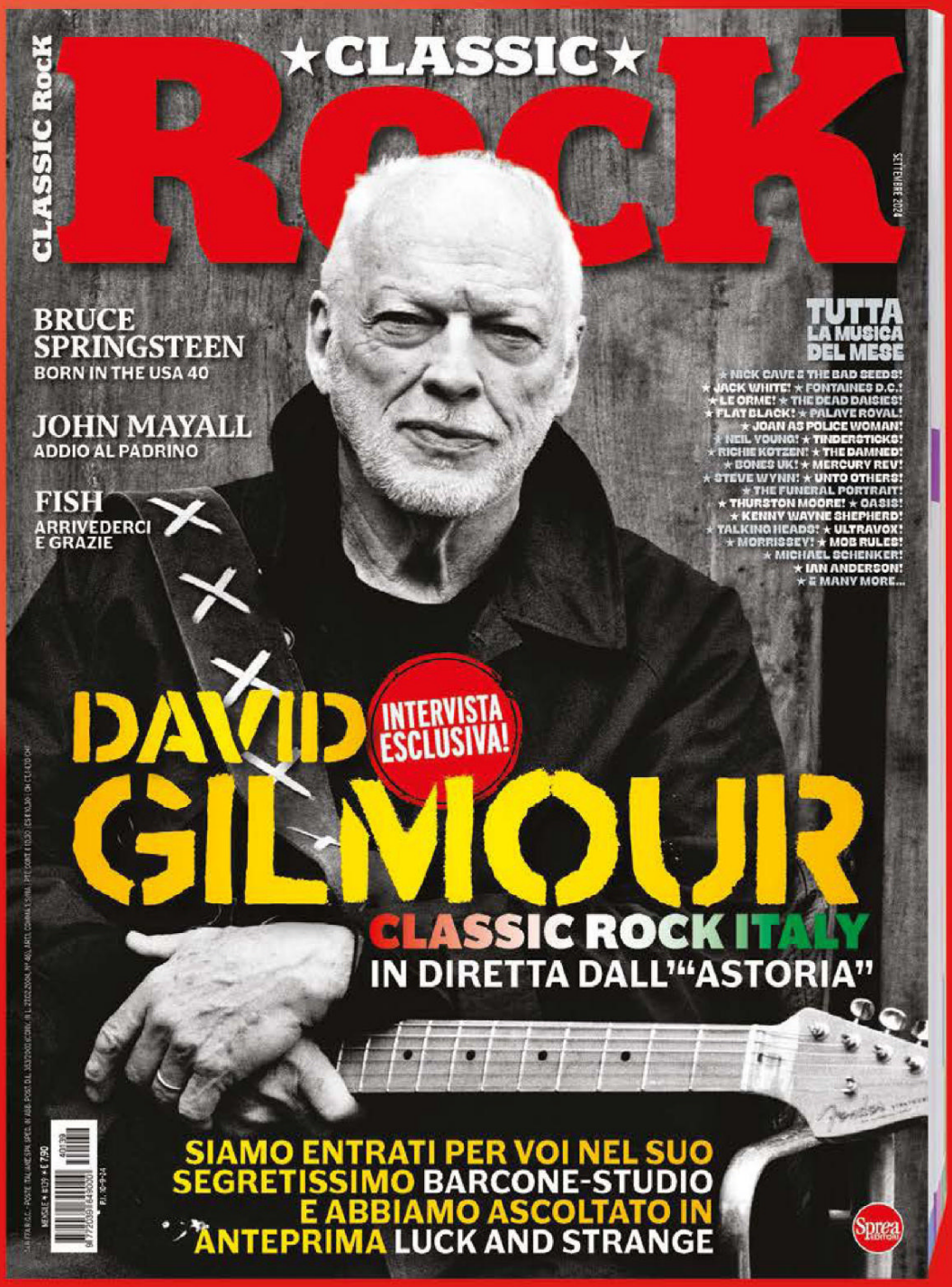
Quindi, è finita così?
No, abbiamo trovato un accordo e siamo riusciti a produrre un singolo in cui eravamo coinvolti tutti e tre. Il singolo, edito nel 2010, conteneva tre brani: *Fragile*, *Sparkling* e *Waiting*. I crediti su discogs.com sono errati. *Fragile* è composta da Alistair Murphy, Judy e dal sottoscritto, *Sparkling* è scritta da me e Judy, produzione mia, mentre *Waiting* è firmata Murphy/Dyble e prodotta da Murphy. Il tempo di lavorazione per me divenne difficile da gestire. Oltre ai live con i No-Man, stavo lavorando a tempo pieno per la Burning Shed… tristemente, due mesi prima che Judy morisse (12 luglio 2020) stavamo parlando di realizzare quel seguito. Alistair sarebbe stato sicuramente dei nostri e questa volta non ci sarebbero stati problemi, purtroppo le cose andarono diversamente…

«POWER DRY cerca di contenere un mood unico non solo per le dinamiche»
Tim Bowness

Cosa bolle in pentola?
Sto scrivendo i testi per il seguito di LOST IN THE GHOST LIGHT (2017), che insieme a LOVE YOU TO BITS con i No-Man, è l'unico vero concept album che abbia pubblicato. Una canzone d'amore per il concetto di album classico, insomma. Non so perché, ma il personaggio di quel disco ha cominciato ad affacciarsi nei nuovi testi. Difficile capire cosa ne verrà fuori, ma spero sia qualcosa di entusiasmante.

IN EDICOLA

OGNI 10 DEL MESE



Scansiona il QR Code

Acquistala su www.sprea.it/classicrock
versione digitale disponibile ogni 7 del mese

IO COME

PINO

Il **Rovescio della Medaglia** rispetto ad altri gruppi italiani, non solo di provenienza prog, ha avuto negli anni Settanta un cantante ''tosto'' e che nella potenza, anche se capace di sensibile espressività, ha sempre dimostrato la sua fede rock: **Pino Ballarini**. Il cantante ancora oggi professa il suo grande amore per IO COME IO, secondo album del gruppo, uscito nel 1972, testimoniato nel suo primo album solista, intitolato IO=IO 2020, dove riprende brani del Rovescio e interpreta alcune nuove composizioni.

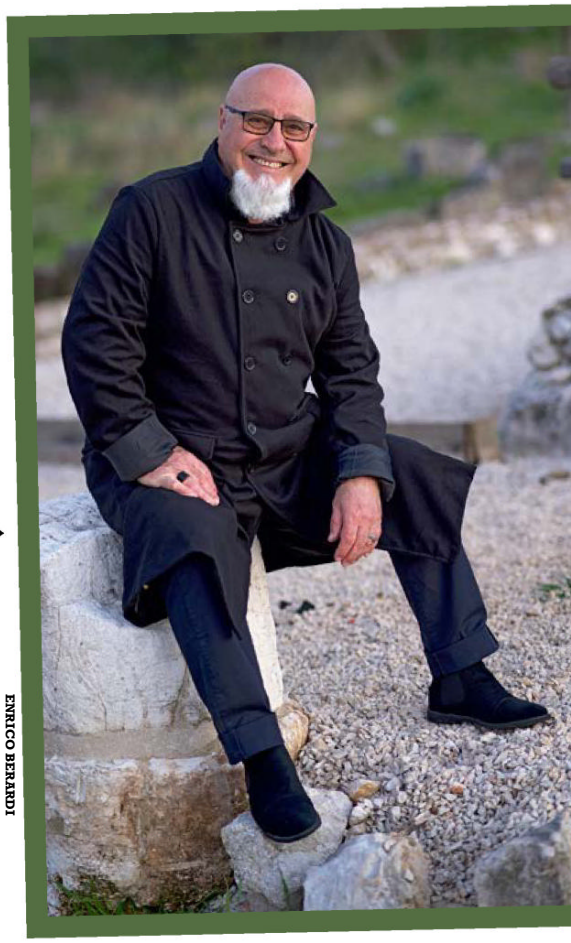
Testo: **Guido Bellachioma**

Cosa è successo in questi anni che ti hanno visto collaborare, sul palco e in studio, con diversi artisti?

Tornato in Italia mi sono accorto di aver lasciato una testimonianza forte nella musica degli anni Settanta. Musicalmente non mi sono mai fermato, ho sperimentato, avuto diverse formazioni in Svizzera e ho lavorato per chi fa prodotti audio. Al mio rientro sono stato investito da un entusiasmo che ovviamente mi ha fatto un gran piacere, che mi ha stimolato a rimettermi in gioco. Grazie al contributo di molti ragazzi ispirati dalla… "mia musica" (*La mia musica* è il titolo di un brano incluso in CONTAMINAZIONE, 1973), che mi hanno chiesto collaborazioni alle quali mi sono concesso con autentico interesse, ho verificato che musicalmente potevo ancora dire la mia. Stabilitomi nuovamente qui ho messo in rete una serie di relazioni che mi hanno portato a questo mio primo album solista.

Come nasce la collaborazione con lo Zoo di Berlino e in particolare con i fratelli Andrea e Diego Pettinelli?

L'incontro nasce grazie all'intuizione "tua", che in occasione del festival Progressivamente mi portò a suonare due brani del Rovescio con lo **Zoo di Berlino**, *Alzo un muro elettrico* e *L'ammonimento*. Vedere in prima fila **Enzo Vita** contento mi ha fatto pensare che la "cosa" si poteva fare.
I ragazzi dello ZdB riescono a essere solari ed eclettici (basta ascoltarli nei progetti con



ENRICO BERARDI

Patrizio Fariselli degli AREA o nei loro inediti, ricchi di energia esplosiva) ma esplorano anche le atmosfere dark che mi hanno sempre incuriosito (mi piacciono molto i Black Sabbath), legate al percorso che vedo in continuità con il RDM. La loro ricerca musicale cerca di spingere in avanti sia il prog che il pop-rock, verso nuovi lidi sonori, dove ad esempio la parte psichedelica, stoner e anche noise sono elementi espressivi compenetranti. Tutto questo mi intriga e ritrovo il me di una volta, quando liberamente, senza costrutti mentali e insieme agli altri ci cimentavamo nel fare musica.
I fratelli Pettinelli, professionisti che vivono h24 nello studio, si stanno mescolando con tutta la scena musicale italiana e non, collezionando collaborazioni da cui traggono sempre qualcosa in termini di visioni, esperienze, restituendo e condividendo tutto, come le comuni artistiche degli anni Settanta. Sono degli artigiani che curano ogni aspetto della produzione sonora, dalla meccanica del suono fino al confezionamento del prodotto. Con loro ho tutto a portata di mano.

Sopra: copertina del nuovo album. Design grafico Marta Magister, impaginazione Lucia Bravo.

Sotto: Ballarini oggi. A destra: Pino negli anni Settanta con Stefano Urso del Rovescio della Medaglia, oltre un articolo di «Ciao 2001» del 3 settembre 1972 e la pubblicità del leggendario medaglione di Brandimarte.

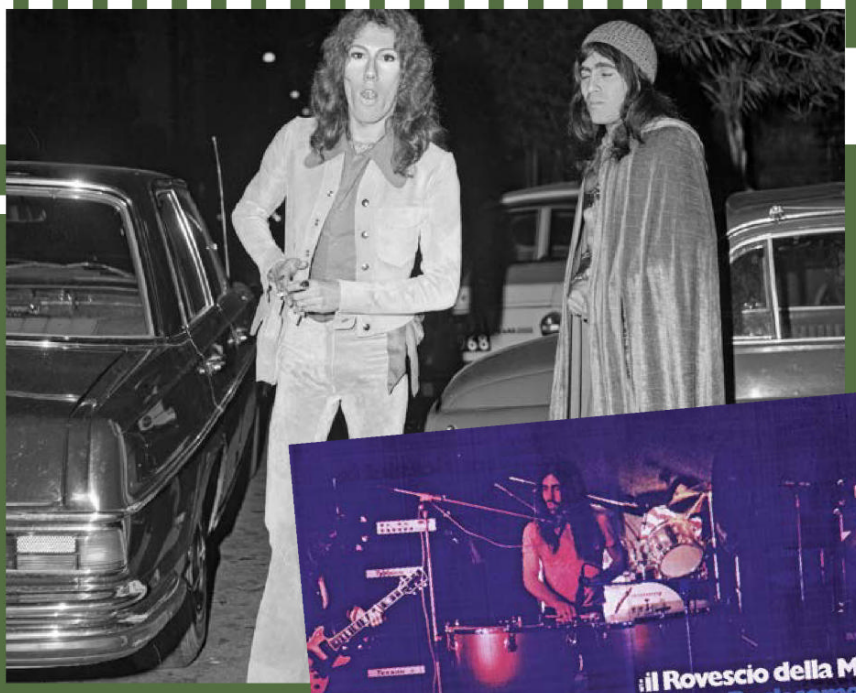
Si parla di questo album con i brani di IO COME IO da diversi anni. Come si è sviluppata la lavorazione?
Iniziammo il progetto prima con la partecipazione di Enzo Vita, che poi decise di proseguire da solo con il Rovescio.
L'arrivo del Covid rese tutto più difficile, così procrastinammo la produzione senza però fermare la progettazione, che ha preso almeno il 40% del tempo di lavoro. Avevamo chiara l'idea che misurarsi con un album ormai storicizzato nel bene o nel male, per quanto fosse un'operazione divertente, poteva risultare un boomerang per tutti, nessuno escluso.
Abbiamo prima lavorato molto in studio ma solo facendo jam, senza registrare nulla, per affinare un sound che fosse contemporaneo ma nel pieno rispetto del passato (l'idea, condivisa, era: pensiamo a come sarebbe l'album se uscisse in quest'epoca). Poi lo Zoo è dotato di uno studio di registrazione professionale in un edificio dove abitano (ogni stanza della casa è cablata per incidere). Abbiamo iniziato a registrare senza pensare alla produzione finale (abbiamo tanto materiale che stiamo pensando a una versione "outtake").
Una volta affinato il sound siamo passati alla stesura delle strutture dell'album originale, dal BPM all'armonia, come si fa con le opere di restauro, senza alterare colori, proporzioni, soggetti, impiegando diversi mesi. Su quello scheletro mi sono esercitato da solo nella mia sala prove, in seguito appoggiandomi da alcuni amici a Foligno per realizzare dei provini durante il periodo natalizio tra il 2021 e 2022. L'atmosfera era davvero piacevole… tra amici, ZdB, i miei figli… un momento estremamente bello per me, che mi ero appena trasferito in Umbria.
Nel frattempo il gruppo ha affinato il tutto. La sezione ritmica (**Max Bergo** alla batteria e Diego al basso) ha lavorato per settimane in separata sede. In quanto percussionista tengo tanto al groove e con l'orchestrazione di Andrea, coadiuvato da **Pierluigi Coggio**, abbiamo messo la massa sonora sulle strutture originali. L'opera completa è stata montata in studio, sviluppando la suite e suonando tutto dall'inizio alla fine.
Anche il missaggio è stato impegnativo, perché, nonostante un sound ruvido e scarno, c'è un mare di frequenze… spostamenti infinitesimali dei suoni cambiavano ogni cosa. Ce la siamo presa con calma fino ad arrivare al sound che cercavamo in maniera collettiva, dove tutti hanno partecipato al processo di elaborazione.

ENRICO BERARDI

Quanto tempo effettivo avete impiegato per concludere il lavoro? Sei soddisfatto del risultato? Puoi parlarci dei musicisti coinvolti?
Si è trattato di un anno e mezzo di lavoro, interrotto dalla devastazione del Covid. Sono contento perché abbiamo mantenuto la stesura originale dei brani dandogli una veste contemporanea. L'energia che esce nell'ascolto complessivo della suite mi stupisce ogni volta. Massimiliano ha fatto un lavoro complesso per stare in sintonia con le parti di basso di Diego (che si è anche occupato del mastering e della configurazione del suono di ogni strumento), che nulla hanno a che vedere con il ruolo di "accompagnamento" del basso nel rock. Qui batteria e basso fraseggiano insieme. Coggio, pianista classico e chitarrista elettrico, è stato il tessitore di trame armoniche su cui poi Andrea con Mellotron e vari sintetizzatori ha costruito l'orchestrazione, amalgamando talmente il tutto da far sembrare che sia una persona sola a suonare. È un lavoro talmente intenso che i soli di chitarra di Pierluigi sono il frutto della prima registrazione improvvisata in diretta. **Francesca Bagno** è la voce che completa il mio timbro e fa i controcanti, che ho sempre gradito nelle incursioni sonore del Rovescio. Lei ha un timbro caldo e con una grande estensione, che ben si lega al mio. In *Io* le voci hanno una fusione così solida che in passato riuscivo ad avere solo doppiandomi in studio diverse volte. Qui invece entrambi abbiamo cantato una sola volta.

Che significato realizzare i brani come una suite e inserirci del nuovo materiale? L'inclusione delle tastiere quanto ha influito nelle nuove versioni?
Nel RDM la chitarra nel tempo, grazie al lavoro di continuità portato avanti da Enzo Vita, si è guada-

L'album del 1972


FABIO D'EMILIO

Reincarnazione
Le idee riguardo un secondo lavoro erano già concrete dopo l'incisione del primo, LA BIBBIA. Il tema della reincarnazione interessava molto a me e Gino Campoli, così decidemmo di realizzare insieme i testi dei brani, in modo di avere un filo conduttore, sia pure non troppo rigido. I primi tre li scrivemmo di getto, poi ci fermammo nella conclusiva title-track: dovevamo effettuare alcuni concerti e non si potevano rimandare perché i contratti erano già firmati. Dopo l'ultimo, tenuto nei pressi di Arezzo, non riuscivo a dormire perché pensavo a come chiudere le liriche del restante brano. Oggi sembra assurdo, e forse lo era pure allora, il giorno dopo dovevo essere alla RCA per inciderlo e il testo ancora non era pronto.

Finalmente
La notte, invece di dormire, misi a punto le parole che avrei dovuto cantare l'indomani. La data era stata stabilita dalla RCA, anche se non ci faceva nessuna pressione: dovevamo solo consegnare per contratto un album all'anno. La mattina io e Enzo, che guidava la sua Fiat 500 rossa, tornammo a Roma, andammo in studio e registrammo la traccia conclusiva. Il risultato mi piacque molto, così tutti contenti tornammo ad Arezzo da Gino Campoli e Stefano Urso, che erano rimasti in albergo. Poi, come se nulla fosse, abbiamo proseguito il tour. Nel 1972 tutto era possibile.

Sensazioni
Molti ricordi sono sfumati, un po' per il tempo e un po' perché ero un "discolo", sia pure amante della musica. Il concept di IO COME IO era inteso come qualcosa di robusto e forte, che doveva possedere atmosfere veramente dark. In *Fenomeno*, però, pensai a un testo delicato dato che la musica mi ispirava queste sensazioni. Abbiamo inserito flauto, campanelle indiane e cori, che dovevano essere celestiali ma con il giusto piglio rock nel proseguimento del brano. Credevamo che sarebbe stato il giusto seguito del disco di esordio ma non fu così.

Strane cose accaddero
Molti appassionati lo amarono però la maggior parte rimase un po' delusa, anche se col trascorrere del tempo tanti lo hanno rivalutato. In parte fu per il suono che per qualche inspiegabile motivo non riuscì bene come eravamo sicuri di averlo ascoltato in studio. La colpa fu di qualche operazione successiva a quanto fatto da noi in studio, però il disco suonava meno bene e forte di come lo avremmo voluto.

Sotto il segno del medaglione
La copertina fu concepita, sotto la nostra supervisione e approvazione, dallo studio grafico della RCA, che volle inserire nell'album l'ormai leggendaria medaglia, realizzata dall'artista fiorentino Brandimarte. Fu davvero un'ottima idea.

Come al solito andavamo di fretta
La lavorazione dell'album fu breve. Ci eravamo preparati bene per non perdere tempo; le attrezzature messe a disposizione dalla RCA erano enormi perché la casa discografica credeva molto in noi; lo studio era ottimo. Mentre i miei colleghi registravano le parti musicali, dove io non ero richiesto, nei tempi morti giravo per lo stabilimento, quasi una cittadella della musica, affascinante per un ragazzo dei primi anni Settanta, ma sono sicuro che sarebbe ammaliante anche per un giovane di oggi.

Si parlava sempre di musica
Fuori dallo studio mi fermavo a parlare di musica al bar, che stava nello stesso edificio, o nella mensa. Incontravi diversi artisti, anche se qualcuno se la "tirava" troppo: era un periodo frenetico alla RCA. In ogni caso devo riconoscere che tutti eravamo solidali, pronti a dare una mano, un consiglio, come una grande famiglia. Bello!

Mi ritorna in mente
Non abbiamo mai capito, e nessuno della RCA ce lo ha mai spiegato, cosa fosse successo al momento della trasformazione dal nastro inciso al vinile. Mistero o sabotaggio? In studio il suono, vera forza della band, era incredibilmente bello, direi quasi perfetto. Poi si è appiattito ed è diventato anche basso di volume, che per un gruppo rock come il Rovescio era quasi un affronto.

Che differenza tecnica!
La differenza tra suonare in studio e o in concerto era tecnicamente abissale. A causa del volume usato in ogni esibizione non avevo la percezione di cosa cantassi. Dal vivo cercavamo il volume. Lo studio per me era il paradiso!

gnata il ruolo da protagonista del tutto legittimo, ci tengo a dirlo… però l'anima del nuovo rock, dell'innovazione per me più interessante, è nel basso elettrico. I fratelli Pettinelli al basso e alle tastiere per me erano l'accoppiata perfetta, perché potevo avere il groove folle e innovativo di **Stefano Urso** (bassista originale del Rovescio) e la parte orchestrale che avevo sempre desiderato per questo album, allora non utilizzata per questioni economiche ed impegni della band. Lo sfizio dell'orchestra ce lo togliemmo con l'album CONTAMINAZIONE e il Maestro Bacalov, però io avevo in testa l'uso dell'orchestra o comunque dei sintetizzatori fin da IO COME IO. Infatti fu mia l'idea di contattare **Franco Di Sabatino**, appena finito l'album originale, per accompagnarci dal vivo con le tastiere… in Andrea ho trovato il sound che cercavo.

FRANCESCO DESMAELE

Dall'alto: Diego Pettinelli e Pino Ballarini (Progressivamente, 18 settembre 2015).

Inside IO=IO 2020

1. IO=IO 2020 (inedito)

Durante la lavorazione i ragazzi mi dicono: "Abbiamo un pezzo nuovo, scritto come se fossimo il Rovescio… facci sapere cosa ne pensi". Ero in cucina, dopo cena. L'ho ascoltato con il tablet, ho preso la penna per scrivere di getto il testo: un flusso di coscienza come quando avevo venti anni. In quel momento ho capito di avere il team giusto. Andrea mi telefonò nel cuore della notte, perché dopo aver ascoltato il mio provino voleva condividere il suo entusiasmo, stupefatto dell'aderenza del testo alla musica… sembrava che suonassimo insieme da sempre. Nonostante i momenti diversi delle due registrazioni le visioni evocate dal testo furono le stesse avute dai ragazzi mentre suonavano.

Andrea Pettinelli (Progressivamente 2015).

FRANCESCO DESMAELE

2. *Io*

Ci siamo attenuti alla partitura storica senza alcuna variazione, ma tirando fuori i temi portanti, affinché il sound incisivo, ossessivo e dark fosse esplicitato, cosa che nell'originale mancava. È l'apertura dell'album del 1972 con l'inquietudine palpabile: il risultato finale di allora, con i suoni danneggiati durante il transfer delle piste, non dava l'impatto che avevo pensato. Ora è rappresentativo del mio messaggio e linguaggio musicale.

3. *Senza ricordi*

Si tratta dello sviluppo di un mio brano tra gli anni Ottanta e i Novanta, che uscì su un 45 giri in Germania. Era scritto per i fiati, così la resa funk-pop non trovava la giusta collocazione (a quell'epoca stavo in una big band jazz rock decisamente zappiana).
Il riff mi è sempre rimasto in testa e, come per IO COME IO, avevo il chiodo fisso di farlo uscire al momento opportuno. E così è stato. È adatto a questo lavoro, che intende guardare avanti cercando di stare lontani dal cosiddetto revival.

4. *Fenomeno*

Non ci siamo mossi dalla struttura originale, però rispetto a *Io* ci siamo concessi qualche cambiamento, uscito fuori durante le nostre lunghissime jam, durate da mattina a sera. La fortuna di avere una stanza propria in uno studio di registrazione mi ha permesso di lavorare come si faceva negli anni Settanta… senza pressioni temporali.

5. *Non io*

Nell'originale è forse il pezzo più massacrato a livello timbrico e sonoro, dunque ho voluto tirare a lucido le parti rimaste sommerse dal missaggio deteriorato, al fine di restituirgli la giustizia che merita.

6. *Io come Io*

Stessa lavorazione del brano precedente. Allora facemmo un lavoro pazzesco con Foffo Bianchi, fonico di casa RCA e produttore artistico del lavoro (ruolo oggi di Andrea, che ha condiviso proprio con Foffo diversi momenti della produzione dell'album di oggi). Ci sarebbe piaciuto inserire una voce femminile, Foffo la proponeva spesso, stimolando il mio entusiasmo, ma non si ebbe tempo perché eravamo di fretta alla RCA. In IO=IO 2020 ho voluto esaudire questo antico desiderio, inserendo una backing vocal aderente al sound ruvido necessario. Così ho avuto modo di conoscere Francesca, che si è subito mostrata entusiasta di partecipare al progetto, al punto tale che ha cantato in ogni brano dell'album storico. Abbiamo una tale intesa che oggi dal vivo lei indossa i miei pantaloni di pelle di quando cantavo negli anni Settanta con il Rovescio!!!

7. *La porta* (inedito)

È la porta verso il futuro… l'ultimo pezzo di IO COME IO e primo rielaborato di un nuovo percorso, che intendo portare avanti con costanza. Un gioco di parole, un vezzo, che completa alcuni aspetti che rimasero sospesi nell'album originale. Questa volta proposi io il testo e la melodia su cui i ragazzi hanno scritto la musica. Il risultato mi piace molto, infatti ne stiamo realizzando un video, girato presso un'area archeologica dove risiedeva la Confederazione dei Popoli Latini, ovvero presso l'Antica Norba sui monti Lepini in provincia di Latina (sulle montagne sopra lo studio ZdB).

Bonus track

1. *Alzo un muro elettrico* (live)

È il brano manifesto del vecchio gruppo, incluso in CONTAMINAZIONE. Ha più di 50 anni… i ragazzi oggi con me a quel tempo non erano nati… gli restituiscono una potenza sonora che mi rende ancora elettrico.
In diverse occasioni lo abbiamo suonato dal vivo con grande energia, divertendoci, penso si veda nel video registrato live, grazie alla produzione di Enrico Berardi per Focus Aziende.

2. *L'ammonimento 2.0*
(live in studio)
Versione speciale, sempre fedele all'originale, che vede alla chitarra anche Enzo Vita, con il quale tentammo la "reunion". Ma Enzo non intendeva dare adito a un percorso che prevedesse, oltre a degli inediti, la proposta dal vivo dei brani più rappresentavi del RDM. Impegnato nel suo personale percorso come chitarrista e compositore. L'esperimento è finito con questo brano. Mi sembrava opportuno farlo conoscere.

Cosa significa IO COME IO oggi? Cosa ti aspetti da questo disco e cosa ti riserverà la musica in futuro?
Sempre con Andrea, che è il mio produttore, stiamo preparando un secondo disco, dove metterò insieme tutti i brani a cui ho partecipato da quando sono tornato in Italia. Inserirò anche altri omaggi al Rovescio con estratti da LA BIBBIA e CONTAMINAZIONE. Posso anticipare che stiamo lavorando a del materiale completamente inedito. Ho una band, oltre a ZdB, con cui mi esercito e suono in Umbria, con cui condivido la passione per classic rock, soul e rhythm and blues. Il rapporto con la musica dal vivo, fatta a mano mi viene da dire, mi stimola tanto, sia per i testi che per lo sviluppo delle melodie. Fra le dolci colline umbre ho la possibilità di passeggiare, leggere all'aria aperta. Ho un'agenda ricca di appunti che sto mettendo in musica sempre con ZdB. Non mi fermerò. Il Covid bloccò tutto e adesso intendo recuperare con un certa energia.

Quanto è stata importante la musica nella tua vita?
Tanto. Non ho mai smesso di suonare. Abbandonai l'Italia e il gruppo dopo che subimmo per la seconda volta il furto delle attrezzature per le quali non riuscivamo a rientrare degli investimenti fatti. La mia giovane moglie aspettava una figlia e mi ritrovai a fare il muratore per poter sbarcare il lunario perché con il gruppo ormai eravamo fermi. Un grande dolore mi pervadeva… non avevo problemi a fare anche altri mestieri, ma l'idea che la musica si fosse fermata mi agitava. Nei cantieri, nonostante mi vestissi con abiti da lavoro e nascondessi i capelli lunghi sotto il cappello, molti mi riconoscevano. Una sera in un ristorante una cameriera, dopo averci servito, si avvicinò timida e mi chiese "scusami ma tu sei il cantante del Rovescio della Medaglia? Sai qualche sera fa vi ho visti in televisione". Io ero sporco di cemento.. e in un imbarazzo totale le dissi che si sbagliava… che mi aveva confuso con un altro. La notte stessa io e mia moglie prendemmo l'auto e scappammo verso la Germania… senza voltarci indietro.

Hai un rimpianto legato alla musica?
Se non fossimo stati così sfortunati con il gruppo sono convinto che il nostro percorso, ormai ben avviato, ci avrebbe fatto vivere tante altre soddisfazioni, magari aprendo diversi varchi in Europa. Suonavamo quasi ogni giorno e metà dell'anno eravamo all'estero. Penso che se non avessimo avuto quella battuta di arresto, essendo stati i primi in Italia a cercare d'innovare il sound della musica beat e pop dell'epoca, maturando avremmo potuto dare un grande contributo alla scena italiana ed europea. Nonostante tutto siamo diventati un gruppo di culto, ma eravamo solo all'inizio: cosa avremmo potuto fare se avessimo continuato?

Cosa ascolti oggi? Ci sono nuove proposte artistiche che ti stimolano?
Seguo l'underground italiano ed estero, perché in quel sottobosco trovo materiale interessante. Se penso a ciò che passa nei media mi viene da tapparmi per sempre le orecchie. Non è un discorso da vecchi, c'è un oggettività evidente. Mi capita spesso di parlare con fan giovani, più dei miei figli, e scopro che sono in molti a pensarla come me. I grandi media divulgano musica che non è affatto in linea con i miei gusti. Così oltre ai grandi classici del rock, che rispolvero durante la mia permanenza in Umbria, grazie a ZdB scopro nuovi progetti che mi fanno ben sperare.

Pino Ballarini con i musicisti che hanno partecipato all'incisione dell'album.

ENRICO BERARDI

IN SOSPENSIONE...

Paolo Tarsi è un artista davvero sospeso tra le varie anime che lo compongono: elettronica, prog, avanguardia, avant-pop... Il suo terzo album, UNNATURAL SELF, lo vede più vicino alla forma canzone, anche se lontana dal mainstream...

Testo: **Guido Bellachioma**

Luis Bacalov e il rapporto con la musica per il cinema, anche se ci sono artisti che con brani non nati come colonna sonora hanno saputo comunque marchiare a fuoco le pellicole. Visto che sei anche un amante del rock progressivo cosa pensi delle sue collaborazioni in questo settore?

Apprezzo molto il lavoro di Bacalov con i **New Trolls**, nato in seguito alla colonna sonora di *La vittima designata* (1971), film thriller di Maurizio Lucidi con Thomas Milian nella parte dell'assassino. L'idea di un concerto moderno, che vede la formazione rock in veste di solisti contrapposti all'orchestra barocca, è ancora potente e poetica, guarda contemporaneamente avanti e indietro nel tempo rispetto a quanto stato fatto prima.

***Artificial Intelligence*, singolo tratto da A PERFECT CUT IN THE VACUUM (2018), ha ottenuto notevoli consensi. Possiamo aggiornare il tuo pensiero su questo argomento visto che oggi il cammino percorso dall'AI è davvero immenso?**

Limitandomi al solo campo dell'arte, vorrei essere fiducioso come **David Bowie**, che ha in qualche modo anticipato l'applicazione dell'intelligenza artificiale come strumento creativo per comporre OUTSIDE, pubblicato nel 1995 con il software Verbasizer, anche se i presupposti su cui ha lavorato erano assai lontani dalle attuali possibilità tecnologiche. Oggi il connubio tra creatività umana e tecnologia ci mostra potenzialità illimitate, tanto da spingere la ricerca artistica in una dimensione ancora inesplorata. In una realtà dove strumenti avanzati, basati sull'AI, possono aiutare a scrivere testi, creare documenti, immagini e video, l'arte è certamente destinata a interrogarsi su come espandere i propri confini espressivi.

Similitudini e differenze tra FURNITURE MUSIC FOR NEW PRIMITIVES (2015) e A PERFECT CUT IN THE VACUUM (2018), i tuoi precedenti album...

Sono complementari. Il primo, uscito per la Cramps grazie a **Paolo Tofani** degli Area, presente con la sua trikanta veena in entrambi i lavori, è un album che fin dall'uscita ha ricevuto grande attenzione da parte della critica. Contiene sette strumentali ispirati alla struttura del romanzo *Le città della notte rossa* (1981) di William S. Burroughs.
In APCITV il suono è più elettronico, ritmico e incisivo. Qui, per la prima volta, affiora anche la voce in alcuni brani – *The Rumble*, *Artificial Intelligence*, *Künstliche Intelligenz* – cantati da **Ivan Georgiev** (Tuxedomoon), **Andrea Tich** e **Lothar Manteuffel**, partner di Karl Bartos negli Elektric Music.
In entrambi la componente grafica ha avuto un ruolo di primo piano grazie agli artwork realizzati da **Roberto Masotti**, **Roberto Rossini**, **Emil Schult**, designer dei Kraftwerk, e **Ahmed Emad Eldin**, autore della cover di THE ENDLESS RIVER dei Pink Floyd.

Cosa c'è stato nella vita di Paolo Tarsi dopo I CAN'T BREATHE Ep (2020)?

Ho sentito l'esigenza di mettere maggiormente a fuoco la realtà che mi circondava in otto canzoni concentrate su temi attuali: sviluppo tecnologico, fragilità della natura, follia della guerra, salvaguardia dell'ambiente.

UNNATURAL SELF, il tuo terzo album, ha una struttura più aperta verso la forma canzone e il rock elettronico, rispetto ai lavori precedenti. Oltre alla musica hai scritto anche i testi per la prima volta. Come hai scelto gli artisti coinvolti nel progetto?

Quando considero dei musicisti per un nuovo progetto, parto sempre da una visione sonora ben definita. È una possibilità seducente quella di lavorare con gli stessi artisti che ho ammirato e ascoltato per anni. Mi riconosco negli **Alan Parsons Project** o negli **Steely Dan**: creo un brano e poi assemblo la mia formazione ideale per ogni singola composizione. Condividere un'idea, covata in gran parte in solitudine, e vederla assumere la forma definitiva lavorando con altre persone può rivelarsi come qualcosa di alchemico e sorprendente.

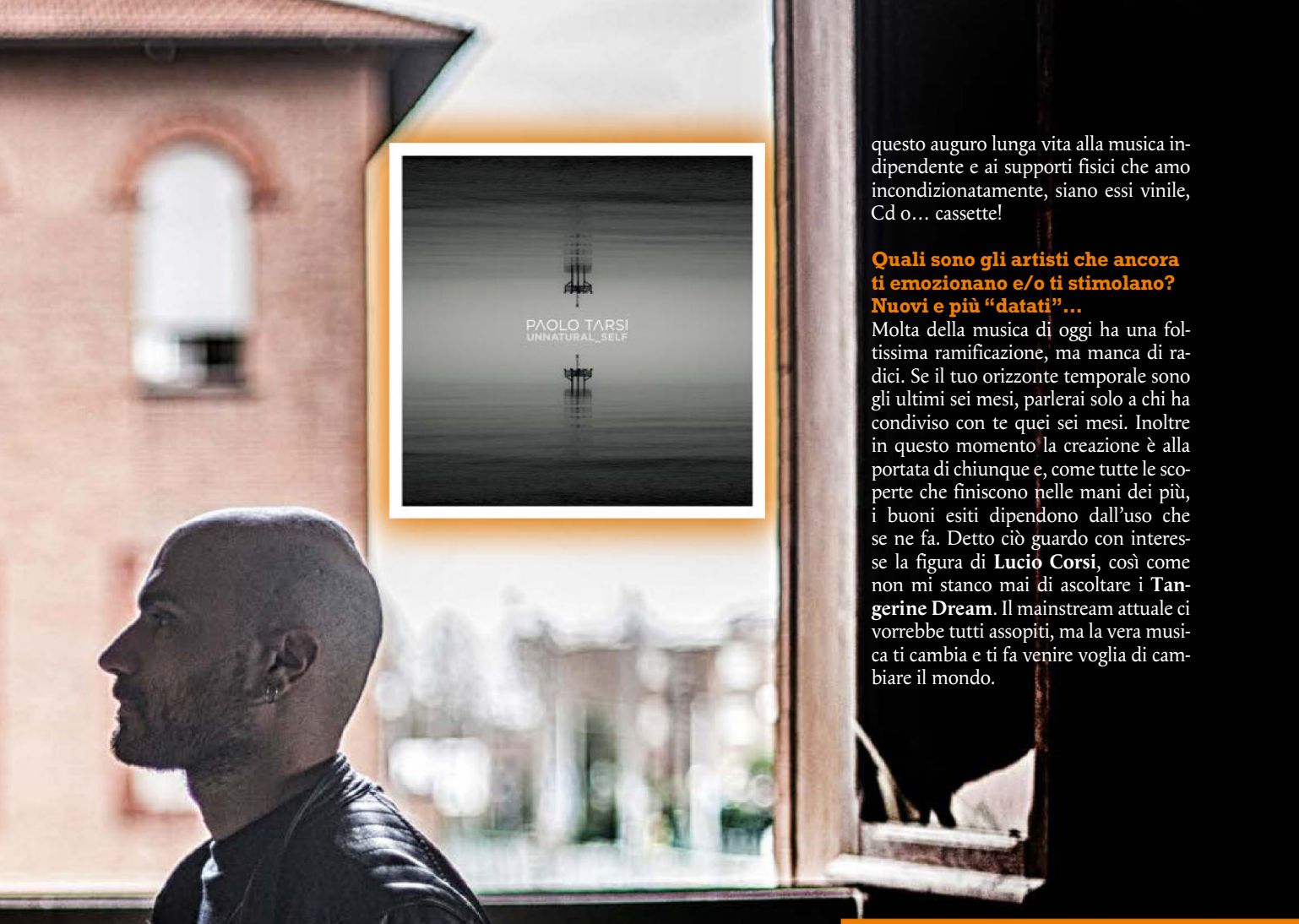
Quanto tempo hai impiegato per realizzarlo e come si è svolto il lavoro di registrazione, missaggio, masterizzazione?

I brani sono stati scritti e registrati tra il 2021 e il 2023. Un ampio periodo di prove e ricerche ha prodotto gli elementi per andare a costruire il disco. Tutte le canzoni si possono suonare anche senza l'ausilio dell'elettronica... forse è proprio qui che risiede la forza del lavoro. Lo stesso materiale sovrastrutturato si può scomporre e suonare tranquillamente con un pianoforte acustico. È la condizione fondamentale che mi sono posto: riservare ancora uno spazio per interagire con dei musicisti veri. L'album è stato registrato, mixato e prodotto tra il mio Anitya Studio di Pesaro, il Bass Line Audio a Manchester, dove è stato registrato il sax di **John Helliwell** (Supertramp), ma anche Londra, Milano e in un appartamento adibito a sala di registrazione nel sud di Berlino nell'estate 2023. Il mastering è stato sapientemente curato da **Amaury Cambuzat** (Ulan Bator, Faust).

Parliamo dell'Anitya Records e del festival di musica elettronica *Algebra delle Lampade*...

La discografia è ormai cambiata irrimediabilmente. Gli artisti devono possedere capacità sempre più sviluppate di lavorare al di fuori del tradizionale rapporto con le etichette. Tutto ciò ha rafforzato in me l'idea che si ha maggiore libertà artistica se si è autonomi. Così nel 2017 ho fondato l'Anitya Records, label con cui pubblico i miei dischi e organizzo corsi di musica nel

ROSSANO RONCI



mio studio. Anitya Records è anche lo strumento con cui dal 2023 curo a Pesaro il festival *Algebra delle Lampade*.

Come è cambiato il modo di fruire la musica con le nuove tecnologie (streaming, rete ecc.)? Tu cosa utilizzi per i tuoi ascolti?

Ci si è orientati verso un modello basato sull'accesso, con l'evoluzione dell'intera industria culturale, verso il digitale che potenzialmente sembra essere in grado di raggiungere anche persone fino a poco fa non interessate alla musica. Si afferma quindi il concetto di fruizione rispetto a quello di possesso.

E penso che sia da trovare proprio qui parte del decadimento delle proposte musicali dei nostri tempi: il mercato sta andando sempre più incontro alle masse con un appiattimento totale dell'offerta culturale. Per non parlare di come tale trasformazione sta toccando il mondo degli autori e dei rivenditori. Il rischio è di consolidare ancora di più la posizione dei soggetti più forti. Per questo auguro lunga vita alla musica indipendente e ai supporti fisici che amo incondizionatamente, siano essi vinile, Cd o… cassette!

Quali sono gli artisti che ancora ti emozionano e/o ti stimolano? Nuovi e più "datati"…

Molta della musica di oggi ha una foltissima ramificazione, ma manca di radici. Se il tuo orizzonte temporale sono gli ultimi sei mesi, parlerai solo a chi ha condiviso con te quei sei mesi. Inoltre in questo momento la creazione è alla portata di chiunque e, come tutte le scoperte che finiscono nelle mani dei più, i buoni esiti dipendono dall'uso che se ne fa. Detto ciò guardo con interesse la figura di **Lucio Corsi**, così come non mi stanco mai di ascoltare i **Tangerine Dream**. Il mainstream attuale ci vorrebbe tutti assopiti, ma la vera musica ti cambia e ti fa venire voglia di cambiare il mondo.

«CONDIVIDERE UN'IDEA MUSICALE CON ALTRE PERSONE PUÒ RIVELARSI COME QUALCOSA DI ALCHEMICO E SORPRENDENTE»

Visto che siamo su una rivista chiamata «Prog Italia» parlaci un po' di *progressive* rock… le tue passioni ecc.

Del prog ho sempre apprezzato la costruzione libera e complessa, il suo essere frutto di innumerevoli contaminazioni oltre i generi. Trovo che il lavoro dei **King Crimson** sia tra le vette più alte toccate dalla musica nel Novecento. La loro influenza fu inoltre cruciale per plasmare il suono più colto ed elegante del pop anni Ottanta, da **Peter Gabriel** ai **Talking Heads**, passando per **David Sylvian**.

Per questo penso che la buona musica tenda a sfuggire alle classificazioni di genere. Come le persone. Siamo qualcosa di troppo complesso per stare in una descrizione. E la musica è – e deve restare – il parto di una mente, non di una macchina, anche se per farla useremo l'intelligenza artificiale.

VOYAGE è il nuovo album solista di **Marcello Capra**, ex chitarrista degli storici **Procession**. L'artista piemontese dopo una quindicina di opere ha ancora tanta voglia di viaggiare tra la musica, in questo caso acustica…

Il viaggio infinito

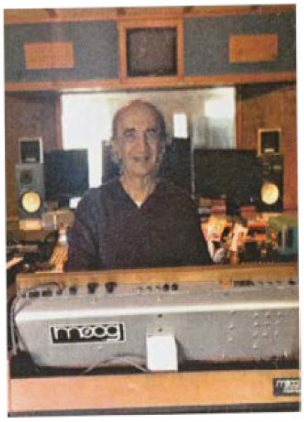
Testo: **Vito Vita**

A tre anni di distanza dall'album precedente, BAMBÙ, realizzato in trio con i **Glad Tree**, ritorna con un nuovo disco, questa volta come solista, **Marcello Capra**, uno dei più importanti chitarristi italiani di area prog: fondatore nel 1971 dei Procession, con cui incide FRONTIERA, collaboratore di Raffaella De Vita, Enzo Maolucci e Tito Schipa Junior. Nel 1978, anno della pubblicazione del suo primo album, ARIA MEDITERRANEA, ha dato inizio all'attività come chitarrista acustico, pubblicando una serie di opere importanti (IMAGINATIONS, 1994, RITMICA-MENTE, 2007, o FILI DEL TEMPO, 2011), con positivi riscontri critici e di pubblico, pubblicati da varie etichette (Mellow, Toast, Electromantic). VOYAGE, dedicato alle quattro chitarre usate nell'album, spazia come di consueto attraverso vari generi (prog, folk, West Coast, persino musica sperimentale) con un approccio personale e riconoscibile, mettendo in evidenza la sua tecnica, mai fine a se stessa ma sempre finalizzata alla resa sonora del brano.
Ci è sembrata l'occasione giusta per fare una chiacchierata sul disco e non solo…

L'album doveva uscire qualche tempo fa, poi è stato rimandato per un brutto incidente automobilistico che ti è capitato…
Sì, avevo finito le registrazioni, effettuate nello studio di **Beppe Crovella** (Arti+Mestieri) a San Sebastiano da Po (Torino), mancava solo il missaggio quando ho avuto l'incidente in autostrada, che mi ha procurato varie fratture, bloccandomi per alcuni mesi. Durante la mia convalescenza comunque Beppe ha portato avanti il lavoro e lo ha terminato, però qualche ritardo c'è stato.

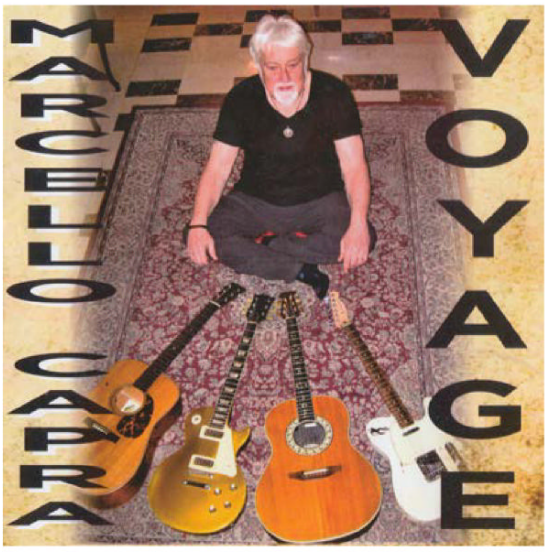
Crovella risulta autore di *Voilà*, unico brano insieme a *Summertime* non scritto da te. Come è nato?
Mentre mi riprendevo Beppe ha sperimentato con i nastri, facendoli andare all'indietro, come i Beatles per capirci, e alla fine è venuto fuori un pezzo di quattro minuti molto particolare, con i suoni che davano un effetto quasi psichedelico; siccome era il frutto dei suoi esperimenti sonori mi è sembrato giusto che lo firmasse lui. Quando me lo ha portato per l'ascolto mi ha detto: "E voilà…", così ho usato la parola come titolo. Il resto del materiale è mio. Ci sono i cantautori, io mi definisco un "chitarrautore" perché compongo con la chitarra… già in FRONTIERA dei Procession ero autore di ¾ dei brani, avevo iniziato a scrivere nel 1970 ispirato da **John Renbourn** (Pentangle), **Leo Kottke** ed **Eric Clapton**, chitarristi di livello assoluto.

Marcello Capra in studio per la registrazione di VOYAGE, con lui Davide Dal Pozzo (sax) e Beppe Crovella degli Arti + Mestieri.



Artisti che ascoltando il disco mi sembrano venire fuori come riferimenti anche oggi, forse Clapton meno degli altri. A proposito di chitarristi, *Django* è un riferimento evidente a Django Reinhardt?
Sì. Il brano risale al 1997. L'avevo inserito in DANZARELLA, pubblicato dalla Toast nel 1998, però ancora oggi mi sembra valido e senza tempo, per cui ho deciso di riprenderlo. Rispetto alla versione originale in questa ho chiesto a **Davide Dal Pozzolo**, musicista con numerose collaborazioni internazionali alle spalle, specialmente in campo r&b, soul e funk e con cui ho lavorato per la prima volta, di inserire sul mio tema armonico i suoi fraseggi con il sax soprano, incastonati nella parte più lenta in modo piuttosto libero.

Un brano si intitola *My Telecaster*. Nelle fotografie del libretto, in cui ci sono le quattro chitarre che hai usato per il disco, c'è la tua Telecaster con sulla cassa armonica un disegno di Alan Ford: come mai?
La mia prima chitarra di un certo livello è stata, dal 1969, una Fender Telecaster, che ho usato fino alla fase iniziale con i Procession. In quel periodo ero un lettore del fumetto «Alan Ford» di Max Bunker e Magnus, e avevo applicato una decalcomania con il nome del personaggio sulla cassa dello strumento. Poi sono passato alla Gibson Les Paul per alcuni anni, tra l'altro in VOYAGE ho usato anche questa. Dopo cinquant'anni mi sono fatto ricostruire da **Clayton McCoy**, mio amico irlandese, musicista e liutaio, una Fender Telecaster bianca come quella che avevo. Lui, sapendo della mia passione per questo fumetto, ha inserito l'immagine del personaggio sui pattini a rotelle, così scherzando dico che suono una Alan Ford Telecaster, come ho scritto nel libretto del Cd.



Sopra: copertina di VOYAGE.

Sotto: le chitarre usate nell'album.

Usi anche una Ovation Legend e una Great Owl…
La seconda è un modello di **Maurizio Cuzzolin**, liutaio di Oderzo, che ho incontrato nel 2010 a una mostra di liuteria. Fu lui, conoscendo il mio stile, a propormela. Io ho cambiato l'accordatura tradizionale e ne ho adoperata una mia. L'Ovation invece la uso dal 1976, sia in studio che dal vivo, sono affezionato al suo suono.

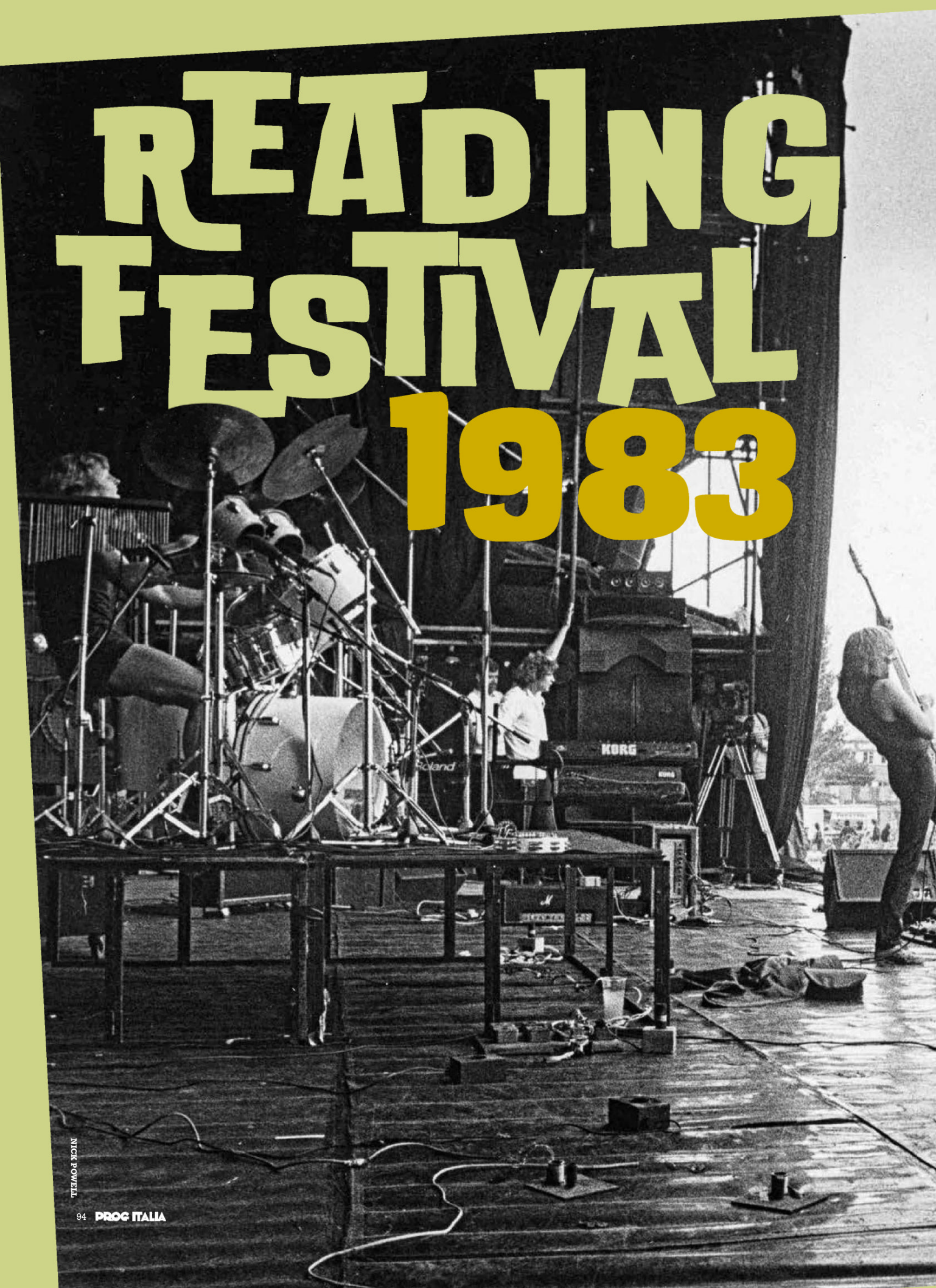
L'album è pubblicato dalla Electromantic di Beppe Crovella, che suona anche le tastiere, in evidenza in particolare in *Summertime* di Gershwin, in cui c'è nuovamente Dal Pozzolo al sax. Come mai hai scelto di riprendere questo brano?
Perché è immortale. Negli anni Sessanta mi aveva colpito specialmente la versione dei **Love Sculpture** di Dave Edmunds (inclusa in BLUES HELPING, album di debutto del 1968). In Gershwin si avverte, non solo in *Summertime* ma in tutte le sue opere, un profumo di libertà. La mia interpretazione è concentrata nello scomporre il brano in tre ritmi differenti (swing, beguine e samba)… qualche volta con i Glad Tree l'abbiamo suonato dal vivo, anche se in una diversa versione.

L'esperienza dei Glad Tree è conclusa oppure si tratta di una pausa momentanea?
È solo una pausa in cui ognuno di noi ha preferito occuparsi di altre cose, ma torneremo non appena possibile a fare musica insieme, dal vivo e in studio.

***Voyage*, la title-track che chiude il disco, ha un andamento ciclico, ripetitivo, quasi ipnotico…**
È una cosa voluta. Ho immaginato una lunga traversata in luoghi aridi ma assai suggestivi… il tappeto di Mellotron di Crovella aumenta sicuramente la sensazione, insieme al mio costante accompagnamento sulle corde più gravi della chitarra.

Hai qualche nuovo progetto discografico in cantiere?
Al momento no. Sto scrivendo nuovi brani, ma sono ancora all'inizio, e per ora mi dedico principalmente alla promozione di VOYAGE.

READING FESTIVAL 1983



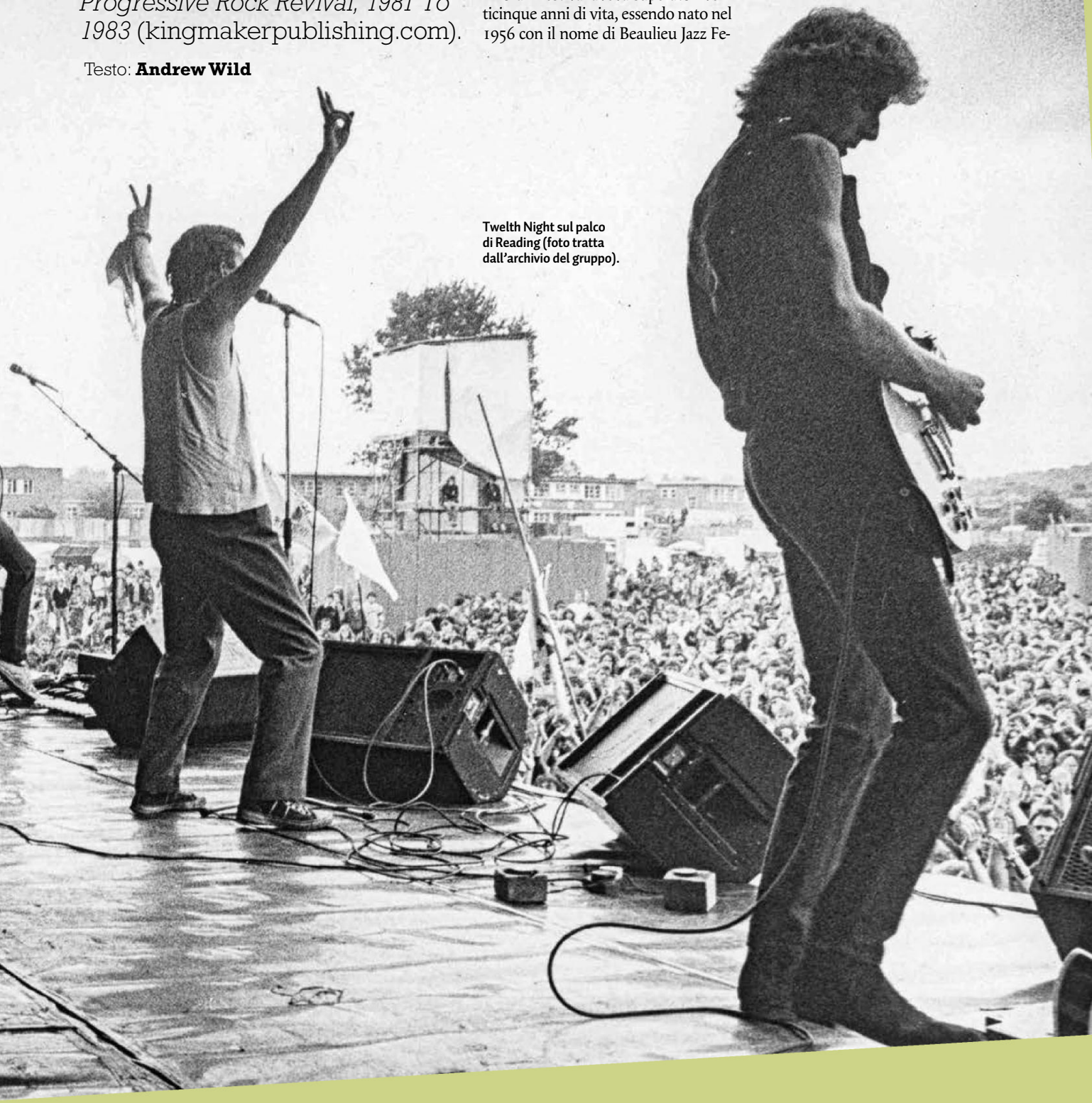
NICK POWELL

I tre giorni del festival di Reading nell'agosto 1983 videro la presenza di cinque band New Prog, questi i nomi in ordine di apparizione: Pendragon, Solstice, Pallas, Marillion, Twelfth Night. L'articolo su quel festival è tratto dall'interessante libro su quella stagione del progressive rock, *A Mirror of Dreams – The Progressive Rock Revival, 1981 To 1983* (kingmakerpublishing.com).

Testo: **Andrew Wild**

L'edizione 1983 del Reading Festival, che si tenne tra il 26 e il 28 agosto, fu senza dubbio memorabile: in cartellone erano infatti presenti ben cinque band "New Prog": Pendragon, Solstice e Pallas, venerdì 26 nel pomeriggio; Marillion la sera dopo (poco prima dei Black Sabbath), mentre i Twelfth Night erano in cartellone domenica dopo pranzo. Ad attenderli c'era un pubblico potenziale di circa 30.000 persone…

Allora il festival aveva superato i venticinque anni di vita, essendo nato nel 1956 con il nome di Beaulieu Jazz Festival, prima di trasferirsi a Richmond come National Jazz Federation Festival. La location continuò a cambiare con una certa frequenza negli anni Sessanta – Windsor, Sunbury e Plumpton – e gradualmente il jazz venne rimpiazzato dal rhythm and blues di band come The Rolling Stones e Cream. In concomitanza con l'approdo a Richfield Avenue, Reading, nel 1971, era ormai diventato la principale manifestazione rock del



Twelth Night sul palco di Reading (foto tratta dall'archivio del gruppo).

MARK HUGHES

Regno Unito. Nei tre giorni di programma era possibile assistere ai concerti di gruppi come Wishbone Ash, Van der Graaf Generator, Rory Gallagher, Renaissance e, proprio in apertura, di una band poco conosciuta chiamata Genesis. Poiché la rassegna era organizzata dal proprietario del Marquee Club, **Harold Pendleton**, chi aveva successo al Marquee aveva quasi sempre il posto assicurato nel cartellone di Reading. "Non era una regola scritta o assodata", conferma Nigel Hutchings, che all'epoca dirigeva il locale. "Però quando c'era da riempire il programma, il direttore artistico Jack Barrie veniva da me e ascoltava i miei consigli. Jack, per sua stessa ammissione, non era un grande appassionato di musica. Era un bravo uomo d'affari. Tutti i musicisti puntavano a suonare a Reading perché sapevano che esibendosi davanti a venticinque/trentacinquemila spettatori avrebbero avuto una grande chance di affermarsi". Nel 1981 i Twelfth Night sono stati la prima band new prog a essere presente al festival (anche se furono inseriti come complesso locale e quindi non vennero menzionati nella pubblicità della manifestazione). Nel 1982 i Marillion offrirono una performance memorabile la domenica pomeriggio. Un anno dopo, con il Marquee che ormai ospitava una band new prog ogni settimana, era inevitabile che ci fossero varie prog band in cartellone. Purtroppo gli IQ, che non avevano ancora suonato come headliner al Marquee, non furono presi in considerazione. Malgrado ciò, il chitarrista **Mike Holmes** e il bassista **Tim Esau** erano tra il pubblico durante l'edizione del 1983: "Ci sentimmo un po' trascurati, ma non per questo perdemmo la voglia di andare avanti".

In alto: manifesti del festival. Sopra e sotto: Pendragon.

RACHEL BARRETT

PENDRAGON

Furono i primi a esibirsi nel pomeriggio di venerdì 26 agosto. Il manager della band, Greg Lines, aveva visto gli Yes a Reading nel 1975, mentre il chitarrista e cantante Nick Barrett era stato per la prima volta al festival l'anno seguente, quando aveva appena tredici anni. "Andai principalmente per vedere Camel e Rory Gallagher. Ricordo che c'era una band che si chiamava The Sadista Sisters[1] che non c'entrava molto con gli altri artisti presenti. Vennero stroncate. Gli tirarono una marea di bottigliette e bicchieri di plastica, e quella immagine rimase a lungo fissa nella mia mente. Avevo paura che potesse accadere la stessa cosa quando avremmo suonato noi, ero terrorizzato. Mentre salivo le scale del palco desideravo solo di essere teletrasportato via da qualche altra parte. Poi ti appare davanti quel mare di persone… siamo andati avanti ed è stato incredibile. Non ci hanno lanciato contro nulla e abbiamo tirato un grande sospiro di sollievo". Per la cronaca, i Pendragon vennero pagati 150 sterline. Aprirono il loro concerto con *The Pleasure Of Hope* e *Leviathan* [che sarebbero poi apparse su THE JEWEL nel 1985, *ndr*] dopodiché Nick Barrett si rivolse al pubblico dicendo "Spero

1. Band inglese tutta al femminile attiva tra il 1974 e il 1987, guidata dalle vocalist e performer Jude Alderson, Teresa D'Abreu e Jacky Tayler.

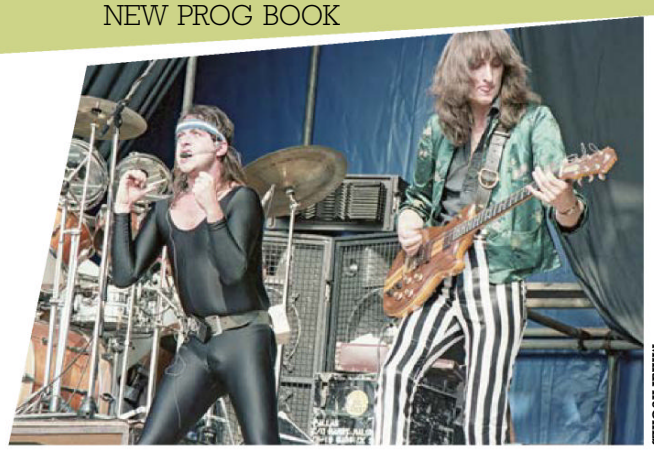
che stiate bene laggiù, perché qui su ce la stiamo facendo sotto". Completavano la scaletta *Contact* [poi pubblicata come lato B dell'Ep RED SHOES nel 1987, *ndr*], *The Black Knight*, che in seguito sarebbe diventato una sorta di cavallo di battaglia, *Alaska* e *Armageddon*. "Essere presenti al festival, nel backstage e guardare tutta quella gente è stato un momento emozionante", ricorda anche Lines. Per il bassista Peter Gee "il Reading Festival del 1983 è uno dei ricordi più belli della mia vita, anche se non mi sono mai sentito così nervoso prima di salire sul palco come allora. C'era questa lunga scala che portava al palcoscenico e mentre salivo sentivo il dj Tommy Vance che ci presentava. C'era il sole, faceva caldo. Il pubblico era contento, anche se trattandosi del pomeriggio di venerdì molte persone dovevano ancora arrivare. L'unico momento brutto è stato quando abbiamo suonato *Armageddon*: c'è un punto in cui arriva un maestoso accordo di Re maggiore, ma per il caldo il mio basso si era scordato di quasi un semitono. Fortunatamente suonavo un fretless e così sono riuscito a scivolare velocemente sul manico e prendere la nota giusta… però mi sono preso un grosso spavento! Il nostro set è finito velocemente ma siamo rimasti per tutto il weekend per vedere le altre band in programma… in particolare quella sera c'erano Steve Harley, Big Country e The Stranglers. Che line-up pazzesca. Ho ancora da parte la maglietta di quella edizione con i nomi di tutti i partecipanti". "Fu veramente un grande riconoscimento per noi", conferma il batterista Nigel Harris. "Avevamo costruito il nostro seguito grazie ai concerti al Marquee e nelle sale universitarie. Ricordo che ci fu pochissimo tempo per sistemare gli amplificatori e la batteria – una Premier con tom e piatti extra – sul palco immenso. Non facemmo nemmeno il soundcheck. Il pubblico era davvero distante ma ero in una posizione privilegiata, dato che la batteria era alloggiata su una pedana e dall'alto potevo vedere meglio la platea. Fortunatamente non riuscivo a osservare i singoli volti e le varie reazioni dei presenti, quindi questo mi permetteva di essere più rilassato. Gli applausi e l'entusiasmo del pubblico comunque ci arrivava eccome". Quella che segue è la conversazione tra i vari componenti della band – Nick Barrett, Peter Gee e il tastierista John "Barney" Barnfield – poco dopo la loro esibizione. Nick: "È stata una cosa incredibile quanto è accaduto… quando sei sul palco non pensi a come stai suonando ma solo a quella massa di persone… però abbiamo avuto dei problemi con l'accordatura degli strumenti!". Pete: "C'è stato un punto disastroso su *Armageddon*". Nick: "Il problema dell'accordatura ha riguardato anche altri musicisti, come ad esempio il bassista degli Enid, Stephen Stewart. Odiamo suonare scordati ma è capitato. Comunque ci siamo divertiti un sacco. Siamo rimasti sorpresi nel vedere le persone nelle prime file che ci incitavano". Pete: "Per quello che mi riguarda, anche se ci dovessimo sciogliere domani, potremo sempre raccontare di aver suonato al festival di Reading. Ovviamente spero che arriveremo da qualche parte, ma penso che questo rimarrà il nostro più grande concerto di sempre. L'abbiamo affrontato con l'atteggiamento giusto: andiamo là fuori e divertiamoci il più possibile a suonare quarantacinque minuti davanti a ventimila persone". Nick: "Non ci aspettavamo di essere accolti così bene, siamo rimasti senza parole". A quarant'anni di distanza, Barney racconta: "Non avevo mai preso parte a un festival musicale, quindi immaginavo solo che sarebbe stato qualcosa di grande e spaventoso. Avevo cercato di visualizzare nella mente la scena in cui salivo sul palco, per esorcizzare la paura, ma niente avrebbe potuto prepararmi a ciò che realmente provai quando mi trovai di fronte quel mare di volti che ti guardavano. Il mio amico Norm Leete mi faceva da roadie quel giorno, dato che i musicisti non potevano salire sul palco per montare la strumentazione, quindi pensò lui a tutto. Gli segnalai solo che l'impianto di amplificazione era stato settato in mono per permettere al pubblico di ascoltare bene in qualsiasi posizione si trovasse. Eravamo i secondi del venerdì pomeriggio, i primi del secondo palco, sotto un cielo blu intenso. Dopo aver controllato il funzionamento delle varie linee, ricordo che sedetti al mio posto e iniziai a guardare la torre dove era posizionato il mixer e la distesa colora-

«I SOLSTICE ERANO PERFETTI PER READING»
NICK BARRETT DEI PENDRAGON

MARK HUGHES

Sotto: Marc Elton, Mark Hawkins e Andy Glass (Solstice).

MARK HUGHES


MARK HUGHES

ta di spettatori. I tecnici inizialmente utilizzarono del rumore bianco per testare il gigantesco impianto, ma poi spararono *Mama* dei Genesis a tutto volume: ancora oggi ogni volta che mi capita di ascoltarla mi torna in mente quel momento. Tutto doveva seguire il programma prefissato dagli organizzatori. Mezz'ora prima di suonare ci portarono in un caravan dietro il palco per ritrovarci insieme: è inutile dire che eravamo solo quattro ragazzi di Stroud, Gloucestershire, che se la stavano facendo sotto. I nostri sguardi tradivano il nervosismo. La camminata dal caravan alla scala che portava sul palco sembrava non finire più. Fortunatamente un gruppetto di nostri fan era riuscito a guadagnare le prime file e quindi potevamo sentire il loro incitamento. Tanto era il nervosismo che Nigel attaccò alla batteria la canzone sbagliata, grazie al cielo correggendosi poco dopo. Non dimenticherò mai la potenza delle mie tastiere che uscivano dall'impianto durante gli accordi iniziali di *Pleasure Of Hope*. Tutto sommato ce la cavammo bene per essere uno dei primi gruppi ad esibirsi e ci ritenemmo soddisfatti. Più tardi ci mescolammo al pubblico e assistemmo a delle scene surreali, come quando gli Hanoi Rocks aizzarono i presenti finendo per essere presi a bottigliate. Un sacco di gente andò a sbattere contro la strumentazione degli Stranglers, posizionata nel backstage. Il chitarrista dei Big Country si ustionò un braccio avvicinandosi troppo alle enormi fiamme che facevano parte della coreografia del palco. Una volta tornati a casa non ci capacitavamo di essere passati da quell'atmosfera alla tranquillità di un posto come Stonehouse nel Gloucestershire. È un'esperienza che mi è rimasta nel cuore".

MARK HUGHES

In alto: Euan Lowson e Niall Mathewson (Pallas). Sopra: Euan Lowson.

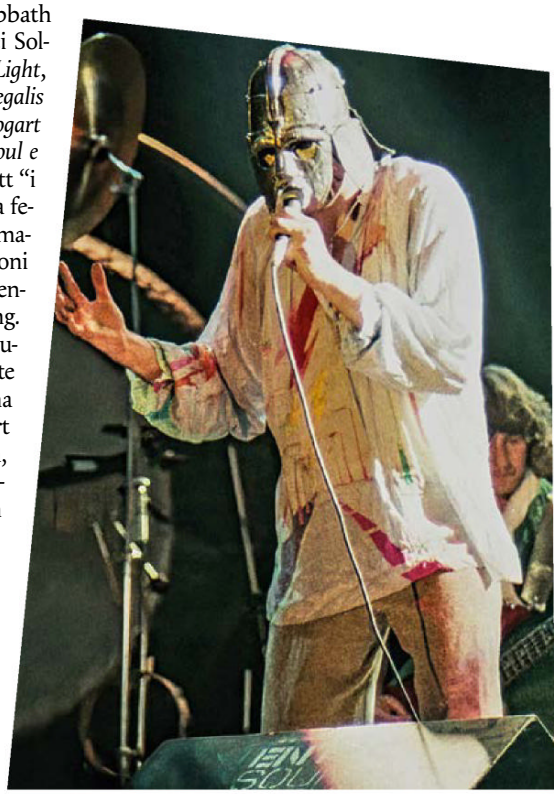
A destra: Fish (Marillion). A Reading il gruppo eseguì *Grendel* per l'ultima volta.

SOLSTICE

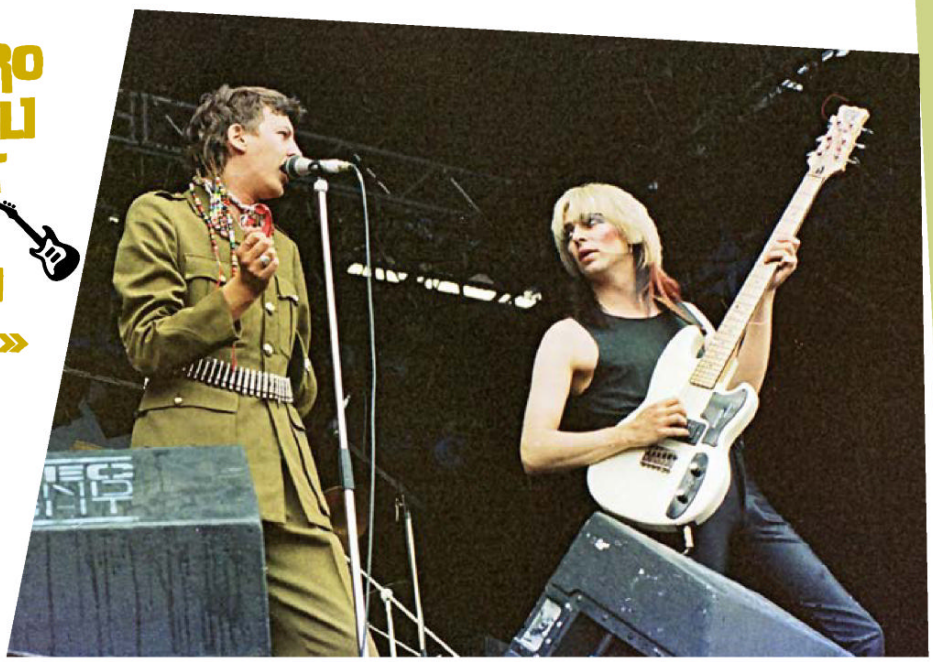
"I Pendragon si esibirono per primi quel venerdì pomeriggio", ricorda il direttore di «Prog» Jerry Ewing, al suo primo festival all'aperto. "Poi credo che toccò agli Auto Dafé, una pessima band irlandese, e quindi ai Solstice". Il chitarrista Andy Glass e gli altri componenti avevano deciso di partire in macchina per Reading il giorno precedente, come ricorda il batterista Martin Wright: "Caricammo tutto con un misto di eccitazione e preoccupazione al pensiero di doverci esibire di fronte a così tante persone. L'idea era quella di arrivare la notte prima in modo tale da evitare il traffico del venerdì. Dopo aver parcheggiato dietro il palco, abbiamo fatto due passi tra la gente e abbiamo incontrato alcuni fan che ci hanno incoraggiato. Caricare la strumentazione sul palco era semplice grazie alle rampe di accesso; iniziammo la procedura mentre i Pendragon stavano ancora suonando. Dopo il primo pezzo mi sono rilassato. Nessuno ci ha tirato nulla e sembrava andare tutto bene. Ci siamo fermati dopo il concerto per vedere le altre band e abbiamo fatto due chiacchiere con il promoter scozzese Ricky Martin e con la sua ragazza. Siamo rimasti a dormire lì per poter assistere al concerto dei Black Sabbath il giorno dopo". La scaletta dei Solstice comprendeva *Morning Light*, *Sunrise*, *The Sea*, *Cannibalise Legalis [Fraternity Of Man's]*, *Don't Bogart That Joint*, *Guardian Of My Soul e Pathways*. Secondo Nick Barrett "i Solstice erano la tipica band da festival. Era impossibile non amare un gruppo del genere: canzoni orecchiabili, belle parti strumentali… erano perfetti per Reading. Nel backstage mi sono imbattuto in Lemmy, completamente ubriaco. Ho anche assistito a una furiosa discussione tra Robert John Godfrey degli Enid e Fish, perché i Marillion avevano avuto l'incoscienza di firmare un contratto con la EMI". "C'era anche Keith Emerson, che se ne stava da una parte molto spaesato", ricorda il fotografo Mark Hughes. "Così sono andato da lui e l'ho salutato. Abbiamo parlato per un po', fino a quando non sono arrivate altre persone. È stato disponibile e tranquillo".

PALLAS

I Pallas rischiarono seriamente di non essere presenti sul palco del Reading Festival. Il loro tour bus infatti era bloccato nello Yorkshire a causa di un problema alla scatola del cambio. "Fortunatamente incontrammo dei ragazzi che avevano un garage", spiega il bassista Graeme Murray. "Ci conoscevano di nome e ci diedero una mano a farlo ripartire". Dopo aver guidato tutta la notte, la band arrivò a Reading direttamente venerdì mattina, per poi spostarsi subito a Londra dove era in programma un meeting con la EMI. "Ci ritrovammo a Manchester Square", conferma il cantante Euan Lowson. "Esiste anche una foto di tutti noi con il direttore della EMI, Hugh Stanley-Clarke. Firmammo un pre-contratto in cui la casa discografica si impegnava a pagare i voli aerei e una parte delle spese per le registrazioni del nuovo album, che si sarebbero svolte ad Atlanta con la produzione di Eddy Offord (Yes, ELP)". Graeme vendette la sua macchina e qualcun altro all'interno del gruppo prese un mutuo per finanziare il progetto. Tornare da Londra a Reading però si rivelò problematico: i treni erano strapieni e non ci fu verso di salire. "Non eravamo abbastanza famosi da poter avere una corsia preferenziale", scherza Lowson. Alla fine la band arrivò al festival all'ultimo momento, in pratica


MARK HUGHES

«I Marillion ebbero più successo degli headliner della serata, i Black Sabbath con Ian Gillan alla voce»



ROGER MORGAN

Geoff Mann e Clive Mitten (Twelth Night).

appena cinque minuti prima dell'orario stabilito. "Non volevano neanche farci entrare. Ci fu pochissimo tempo per prepararsi a salire sul palco, ma alla fine ce l'abbiamo fatta". I Pallas suonarono *Cut And Run, Ark Of Infinity, Arrive Alive, Crown Of Thorns* e *Atlantis*. La performance non convinse appieno il futuro cantante del gruppo, Alan Reed: "Li avevo visti in stato di grazia a Glasgow, ma stavolta era diverso. Non mi sembravano pienamente a loro agio. Poi ho saputo che Niall Mathewson aveva avuto problemi con il suo amplificatore per chitarra e che i monitor di palco non funzionavano bene. Il giorno dopo dovevano essere sull'aereo che li avrebbe portati in America per registrare THE SENTINEL, probabilmente questo importante appuntamento gli ha impedito di concentrarsi a dovere sul live. In realtà io ero lì per vedere i Marillion: li avevo seguiti dai tempi in cui giravano nei club e ora al Reading Festival suonavano subito prima dei Black Sabbath. Erano la mia band preferita. Avevano dimostrato che era possibile emergere e sfruttarono appieno l'occasione". Il tastierista dei Pallas, Ronnie Brown, è d'accordo: "Il concerto al Reading fu completamente oscurato dal pensiero della nostra partenza per gli Stati Uniti. Intendiamoci, fu comunque un evento incredibile. Ma avevamo un DC10 pronto a portarci ad Atlanta poche ore dopo…".

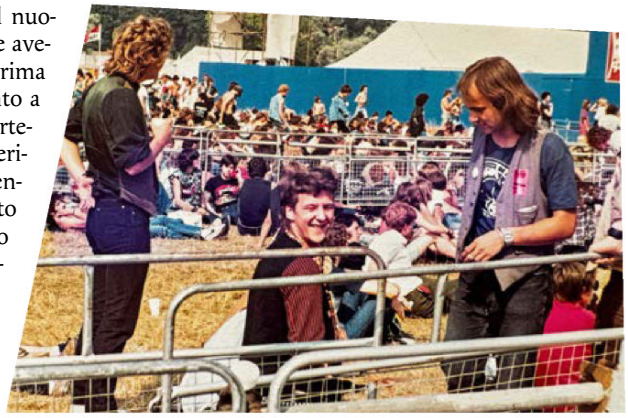
Marillion

I musicisti offrirono una performance molto solida, sostenuti dal nuovo batterista John Marter, che aveva debuttato qualche giorno prima in un concerto di riscaldamento a Liverpool. Come gesto di cortesia, anche il precedente batterista Andy Ward (ex Camel) venne invitato sul palco: nelle foto dell'epoca è possibile vederlo dietro un cospicuo set di percussioni completo di gong. Il gruppo diede il via alla sua esibizione con quella che sarebbe stata l'ultima riproposizione live della suite *Grendel*, proseguendo alla grande con *Garden Party, Script For A Jester's Tear, Assassing, Charting The Single* e *Forgotten Sons*, mentre il bis prevedeva un medley infuocato con *Market Square Heroes, Margaret* e spezzoni di *The Jean Genie* e *The Web*. Come secondo bis venne invece eseguita *He Knows You Know*. L'esibizione fu registrata e trasmessa dalla BBC, prima di essere pubblicata ufficialmente all'interno del box set EARLY STAGES nel 2008. L'impatto ritmico con Marter e Ward è potente, soprattutto in *Grendel, Assassing* e *Charting The Single*, che surclassa ampiamente la versione in studio. A quanto pare, perlomeno stando a quanto scritto all'epoca dalla stampa specializzata, i Marillion ebbero più successo degli headliner della serata, i Black Sabbath con Ian Gillan alla voce.

Rick Battersby e Geoff Mann dei Twelth Night con Mark Hughes (fotografo e archivista di Twelth Night e IQ).

Twelfth Night

Il giorno seguente anche i Twelfth Night garantirono una performance piena di energia, grazie a un set di cinquanta minuti comprendente *The Ceiling Speaks, Creepshow, Art And Illusion, The Poet Sniffs A Flower* e *Sequences*. *East Of Eden* fu il bis. Il batterista Brian Devoil ricorda che qualcuno portò uno striscione in cui era scritto: "Tolkien va bene, ma Shakespeare è meglio"… molto divertente! Per il chitarrista Andy Revell il festival di Reading riporta alla mente dei ricordi agrodolci: "Mio padre era morto improvvisamente un mese prima, aveva solo cinquantotto anni e apparentemente stava benissimo. Mia madre era a pezzi e cercavo di starle vicino il più possibile. Venne a vedere il concerto, sedendosi al lato del palco. Spero che in questo modo sia riuscita a distrarsi per qualche ora, o magari a pensare al futuro in maniera più positiva. Certamente per me si è trattato di evento doppiamente emozionante".



GREGORY SPAWTON

I RAGAZZI DEL SOLE
COLLEZIONISTA ANTIQUARIO
ACQUISTA DISCHI IN VINILE 33-45 GIRI, JUKEBOX, FUMETTI, POSTER e RIVISTE MUSICALI: BIG, CIAO AMICI, CIAO 2001, QUI GIOVANI.
ANCHE INTERE COLLEZIONI, MASSIMA VALUTAZIONE
CELL. 348 5818220

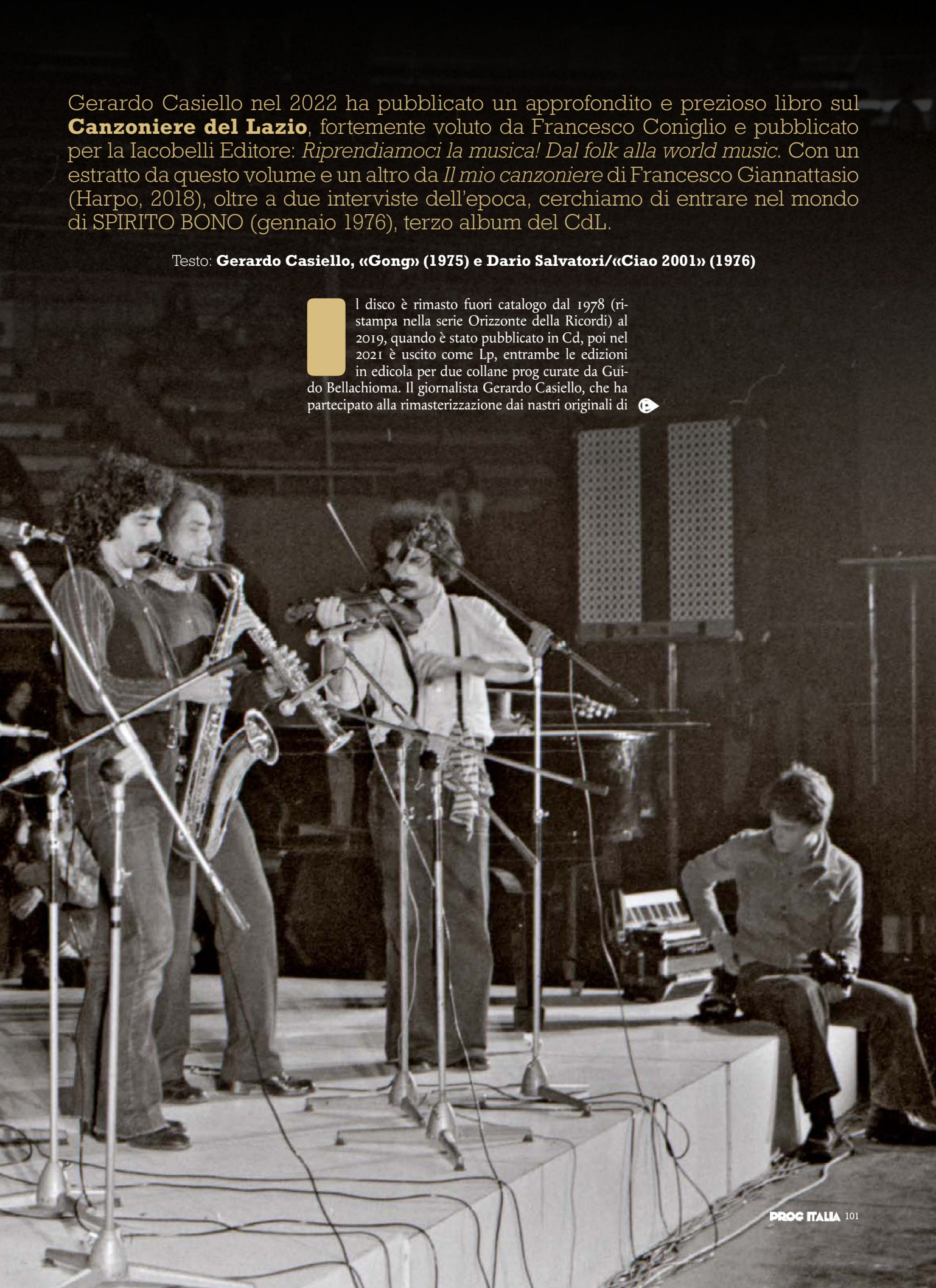
Il mondo di SPIRITO BONO

GIOVANNI COCCIA

Gerardo Casiello nel 2022 ha pubblicato un approfondito e prezioso libro sul **Canzoniere del Lazio**, fortemente voluto da Francesco Coniglio e pubblicato per la Iacobelli Editore: *Riprendiamoci la musica! Dal folk alla world music*. Con un estratto da questo volume e un altro da *Il mio canzoniere* di Francesco Giannattasio (Harpo, 2018), oltre a due interviste dell'epoca, cerchiamo di entrare nel mondo di SPIRITO BONO (gennaio 1976), terzo album del CdL.

Testo: **Gerardo Casiello, «Gong» (1975) e Dario Salvatori/«Ciao 2001» (1976)**

Il disco è rimasto fuori catalogo dal 1978 (ristampa nella serie Orizzonte della Ricordi) al 2019, quando è stato pubblicato in Cd, poi nel 2021 è uscito come Lp, entrambe le edizioni in edicola per due collane prog curate da Guido Bellachioma. Il giornalista Gerardo Casiello, che ha partecipato alla rimasterizzazione dai nastri originali di



SPIRITO BONO, ci conduce in un viaggio accurato all'interno di queste edizioni audiofile di grande qualità: il restauro è stato effettuato direttamente dal master del 1976. Sul mercato non si trova neanche la versione in vinile, fuori catalogo dal 1978, quando uscì la ristampa economica della serie Orizzonte/Ricordi. SPIRITO BONO è l'opera di confine tra la prima parte dell'avventura del **Canzoniere del Lazio** con QUANNO NASCESTI TUNE e LASSA STA' LA ME CREATURA ('73/74) e la fine con MIRADAS e MORRA ('77/78).

QUANNO NASCESTI TUNE

L'album d'esordio viene registrato a Milano e pubblicato nel 1973 dall'etichetta I Dischi del Sole. Nonostante l'approccio filologico, il Canzoniere compie un'operazione di rinnovamento delle musiche e dei canti reperiti nelle campagne laziali e nelle borgate romane, in modo da restituire al pubblico un nuovo folk, fresco e brillante. Dopo un'intensa attività concertistica, durata circa due anni, **Carlo Siliotto**, **Francesco Giannattasio** e **Piero Brega** decidono di allargare l'organico per trovare nuove forme espressive, pur partendo dai moduli musicali di tradizione orale. **Sara Modigliani** abbandona il progetto ma c'è l'ingresso di quattro musicisti provenienti da esperienze jazz, rock e cantautorali: il sassofonista **Luigi Cinque**, il chitarrista-bassista **Pasquale Minieri**, il percussionista **Giorgio Vivaldi** e il sassofonista-cantautore **Gianni Nebbiosi**.

Il Canzoniere fa scuola

Dopo la grande novità dell'introduzione nella musica "colta" dell'organetto diatonico, strumento fino ad allora quasi esclusivamente utilizzato in contesti rurali, il Canzoniere si trova nuovamente a fare scuola. Propone musica popolare "nuova", che unisce passato e presente, seguendo un approccio di tipo *bartokiano*, senza tralasciare le lezioni di musicisti contemporanei come Frank Zappa, Ornette Coleman e Pink Floyd.

Nebbiosi: Sia Giannattasio che io eravamo interessati all'opera e agli studi di Bela Bartók, che ci ha condizionato molto.

L'abbandono della purezza?

Come già successo a Bob Dylan, fortemente contestato dai "puristi del folk" nel passaggio dalla dimensione musicale acustica a quella elettrica, anche il CdL fu attaccato da numerosi membri del **Nuovo Canzoniere Italiano**.

Siliotto: Quando nacque la nuova formazione era azzardatamente moderna per I Dischi del Sole, troppo puristi per accettare il cambiamento. Gli unici di quel giro che ci appoggiavano erano Giovanni Pirelli, che purtroppo scomparve in un tragico incidente stradale, e Giovanna Marini.

Sopra: fronte e retro della copertina di SPIRITO BONO.

SPIRITO BONO

Gennaio 1976 – Intingo ITGL 14006

- Piero Avallone: *batteria, putipù, voce*
- Piero Brega: *voce, basso elettrico, chitarra acustica*
- Luigi Cinque: *sassofono soprano e tenore, clarinetto, flauto, ottavino*
- Francesco Giannattasio: *percussioni, organetto diatonico a due e otto bassi, fisarmonica, voce, sax tenore*
- Pasquale Minieri: *chitarra elettrica e acustica, basso elettrico, contrabbasso, mandolino*
- Carlo Siliotto: *violino, mandolino, voce, flicorno tenore*
- Giorgio Vivaldi: *percussioni*

Produzione: *Canzoniere del Lazio*
Registrazione: *Chantalain Studio, via Aurelia, Roma*
Fonico: *Peter Kaukonen, Mario Ruffa (assistente)*
Grafica e foto interne: *GR Studio*
Foto copertina: *Alessandro Figurelli*

Lato A
Ballo in Re (Festa) – 16:40
Ballu – 5:15

Lato B
Morte di Pulcinella – 7:20
Spirito bono (Coccodè) – 15:47

Turning Point

Gli album LASSA STA' LA ME CREATURA (1974) e SPIRITO BONO (1976) sono il risultato del grande lavoro realizzato nei duri mesi di prove. Il Canzoniere in sala crea un prodotto di avanguardia, funzionale soprattutto all'attività concertistica, trovando la sintesi musicale equilibrata. Nel febbraio 1975 Nebbiosi abbandona il gruppo per dedicarsi al lavoro di psicanalista; anche Vivaldi lascia temporaneamente per un lungo viaggio in Sudamerica, a sostituirlo arriva il batterista **Piero Avallone**, più amante del jazz.

Avallone: La mia esperienza con il Canzoniere cominciò grazie a Luigi Cinque, con cui spesso suonavo free jazz nei club romani. Visto che Vivaldi era in procinto di partire per un lungo viaggio – all'epoca una esperienza simile poteva contare più della musica – il gruppo era alla ricerca di un percussionista. Allora fui proposto da Luigi. Appena arrivato alla prima prova, mentre scaricavo lo strumento dalla macchina, Minieri disse "finalmente un batterista coi foderi". Vivaldi non aveva una batteria bensì un insieme di percussioni. Penso che il mio arrivo sia stato un momento di svolta per il suono generale. In una prima fase gli altri volevano che io risuonassi le stesse parti di Giorgio, ma la cosa poteva essere limitante. Io utilizzavo la batteria con la tecnica classica, dando ad ogni singola percussione l'intenzione, il valore e, di conseguenza, le figurazioni tipiche degli strumenti percussivi tradizionali: in questo modo potevo ottenere qualcosa di nuovo. Cercai dunque di far rivivere le percussioni con i suoni della batteria, così da poter eseguire i brani assieme al basso e alla chitarra elettrica. Per me l'esperienza con il Canzoniere rappresentò la scoperta del mondo del folk; mi piaceva molto la Nuova Compagnia di Canto Popolare, ma non avevo mai pensato di entrare in un gruppo folk.

All'improvviso mi ritrovai musicista di professione, d'altronde con i concerti si guadagnava bene. In sala c'era un grande lavoro collettivo, ognuno portava dei temi che poi si sviluppavano coralmente, si assemblavano e alla fine veniva fuori l'arrangiamento. Il periodo più bello fu quando lavorammo alla realizzazione di SPIRITO BONO: sperimentavamo tanto, durante i concerti improvvisavamo nonostante avessimo strutture ben precise. Dal vivo davamo il meglio di noi, riuscendo a comunicare al pubblico la nostra grande energia: infatti la gente finiva sempre per ballare sulla nostra musica.

Sopra: etichette SPIRITO BONO e il gruppo nello studio Chantalain.

Sotto: CdL al festival di Parco Lambro (Milano, 2 giugno 1975).

Nasce SPIRITO BONO con un "non" fonico!

Bobby Solo: A **Peter Kaukonen**, fratello di Jorma, chitarrista dei Jefferson Airplaine/Hot Tuna, arrivai tramite il giornalista Massimo Schipani, amico di Corrado Rustici (Cervello, Osanna, Uno, Nova), che viveva a Los Angeles. Peter fece la sua prima esperienza da ingegnere del suono proprio con noi. Quando arrivò in studio mi disse "Wow… It's more than I expected". Chissà cosa si aspettava di trovare in una sala italiana. Lo studio Chantalain era davvero all'avanguardia.

Peter Kaukonen: Un mio conoscente americano aveva un amico italiano che conosceva **Roberto Satti**, noto come Bobby Solo. Lui aveva uno studio di registrazione nella periferia di Roma – che prendeva il nome dai suoi figli, Chantal e Alain – e il Canzoniere lo aveva prenotato per registrare ciò che sarebbe diventato SPIRITO BONO. Anche se c'era già un tecnico, Bobby aveva la sensazione che un fonico straniero avrebbe portato qualche cambiamento di suono e stile. Inoltre credeva che un americano avrebbe attirato più gruppi giovani allo Chantalain. Mi chiesero se fossi interessato a lavorare sul progetto, che sarebbe dovuto durare al massimo un paio di mesi. Io risposi affermativamente ma in Italia rimasi per due anni! Dopo tanto tempo credo di poter finalmente dire la verità: prima di arrivare in Italia non avevo mai lavorato come tecnico del suono! Frequentavo gli studi da musicista, quindi sapevo come funzionavano le cose. A casa avevo un registratore a quattro piste con cui lavoravo, ma non ero mai stato tecnico del suono in uno studio professionale con attrezzatura multitraccia. Credo che Maria Piazza, la moglie di Piero Brega, lo avesse intuito. Non so se nessun altro lo avesse capito. Ero spaventato? Ansioso? Neanche un po'. Mixer 16 tracce Ampex? Non era un problema, davvero, anche se ci sono state occasioni in cui ho *fottuto* la registrazione. A volte in un brano c'era un bell'attacco ma io in qualche modo lo avevo cancellato senza accorgermene… alla fine, comunque, tutto venne proprio bene (*ride di gusto mentre finisce la frase*).

Giannattasio: Registravamo in presa diretta su tracce separate. *Ballo in re*, suite di venti minuti, aveva una lunga parte di organetto con figurazioni molto ritmate. Dopo aver registrato il brano, Peter fece degli errori tecnici e cancellò tutto l'organetto. Fu difficilissimo risuonarla da solo per intero su una base già esistente; avevo pochi riferimenti e, soprattutto, non potevo seguire gli attacchi che si danno mentre suoni insieme. C'era una bella atmosfera in studio. Peter ci mandava in cuffia frequenze a 10.000 Hz e, puntualmente, iniziavamo a litigare tra noi senza motivo. Solo dopo un po' Peter ci rivelò lo scherzo.

ARCHIVIO ANNA BERNARDINI

ROBERTO MASOTTI

Note all'album

SPIRITO BONO è pubblicato nel gennaio 1976 dall'etichetta Intingo di **Ricky Gianco** e distribuito dalla Dischi Ricordi. Questo terzo album del Canzoniere prende come modello musiche di alcune regioni del Mediterraneo: Sardegna, Campania, Lazio e Nord Africa. Le disparate influenze musicali dei suoi componenti spingono il gruppo a esplorare nuovi terreni, che spaziano dal rock al jazz, prendendo i repertori musicali di tradizione orale come pretesto per coniugare modi vicini al free-jazz e al rock, non dimenticando la fondamentale lezione degli **Art Ensemble of Chicago** e dei **Fairport Convention**. L'organico è composto da sei musicisti, in quanto Nebbiosi e Vivaldi erano fuoriusciti sul finire del 1974; Vivaldi collabora però alla registrazione di *Ballu*, suonando il berimbao (strumento musicale a corda percossa di origine africana, diffuso in Brasile).

I brani presentano strutture articolate con una grande varietà timbrica e ritmica. La copertina fu realizzata da Alessandro Figurelli e Massimo Lanni, utilizzando un guanto da lavoro trovato in un bosco. La prima edizione è apribile con i testi dei brani impressi su una foto del festival di Licola (Napoli) nel settembre 1975.

Note alla versione rimasterizzata

SPIRITO BONO fu registrato e missato a Roma in 45 giorni di lavoro, ottobre-novembre 1975, presso lo studio Chantalain di Bobby Solo. Le incisioni furono effettuate dal vivo in presa diretta su tracce separate. Lo Chantalain negli anni Settanta era all'avanguardia e vantava attrezzature uniche in Italia. L'album, come il precedente LASSA STA' LA ME CREATURA, fu registrato con un Ampex MM-1000 a sedici tracce e nastro da due pollici Ampex 456; per il missaggio fu usata una console Neve 8014 con compressori Quad Eight e Keepex, oltre a diffusori acustici Altec Lansing. Furono utilizzati microfoni Neumann (U47, M49, U87, KM84, SM69), Schoeps (M221) e Sennheiser (MD421, MD441). Il master stereo fu realizzato a velocità 15 su nastro da ¼ di pollice Ampex 406.

A causa di un difetto del nastro, l'Ampex 406 è affetto dalla cosiddetta sindrome "Sticky Tape" (nastro appiccicoso) che rende illeggibile il supporto. Il restauro del nastro è stato effettuato infornando le bobine alla temperatura costante di 54 °C per circa 16 ore. SPIRITO BONO è stato rimasterizzato dai nastri master stereo analogici.

Copertina ed etichetta del 45 giri *Tarantella dei baraccati*.

Restauro e digitalizzazione dei nastri master analogici: Gerardo Casiello, Luciano D'Aleo e Pasquale Minieri presso l'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi.
Editing: Gerardo Casiello.
Editing digitale in formato Super Audio DXD (Merging Technologies, Pyramix Virtual Studio): Pasquale Minieri e Gerardo Casiello.
Masterizzato da Antonio Baglio presso Nautilus Studio, Milano.

Tanti cambiamenti

Con SPIRITO BONO ci si trova di fronte a uno dei primi esperimenti di quella che, un decennio dopo, sarebbe stata chiamata 'world music'. Il 1976 per il gruppo è un anno di continui cambiamenti: a gennaio Avallone viene rimpiazzato da **Marcello Vento**, batterista dal disciolto Alberomotore, e a giugno, dopo numerosi concerti e apparizioni televisive, anche Giannattasio lascia il CdL. In ottobre, alla vigilia di un importante tour africano, organizzato dal Ministero degli Affari Esteri, Brega e Cinque decidono di cambiare storia e vengono rimpiazzati dalla cantante **Clara Murtas** e dal sassofonista/flautista **Maurizio Giammarco** (Blue Morning, Giorgio Gaslini). Il rinnovato organico, in cui è appena rientrato Vivaldi, a febbraio 1977 parte per suonare nella Germania dell'Est (*7° Rote Lieder* – Festival des Politischen Liedes); **Mauro Pagani** (ormai fuori dalla PFM) prende il posto di Giammarco, impegnato con il suo quartetto jazz. A Berlino Est viene registrato ITALIEN, dal vivo ma realizzato in studio, distribuito su etichetta Amiga nella sola DDR.

> «SPIRITO BONO fu registrato allo studio Chantalain in presa diretta su tracce separate»
>
> Francesco Giannattasio

Fine del viaggio

A maggio 1977 il Canzoniere produce materiale per due album, MIRADAS (Cramps) e MORRA (Intingo), mentre a settembre Giammarco lascia il posto al sassofonista **Tommaso Vittorini**. Il 1978 segna la fine dell'avventura Canzoniere del Lazio, non prima di aver riscosso un grande successo al Festival Mondiale della Gioventù (Cuba), con in formazione Mauro Pagani al violino e **Walter Calloni** (Eugenio Finardi, Lucio Battisti, Area, PFM) alla batteria.

Ritmi, discanti e realtà urbana

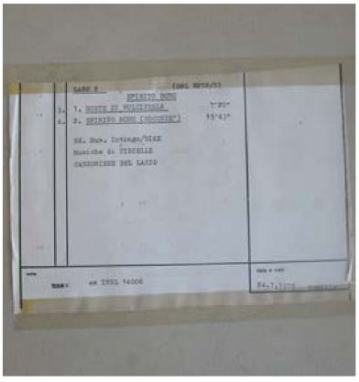
Nel numero dodici del dicembre 1975 il mensile «Gong», articolo non firmato, intervista Giannattasio del CdL alla vigilia della pubblicazione di SPIRITO BONO.

Tra le mille ambiguità che caratterizzano i recenti sviluppi della musica e il rapido fiorire e sfiorire di etichette e correnti, un posto a parte spetta al folk. Azzannato dalla logica dell'industria, dissanguato dalle sterili dissertazioni dei teorici e degli intellettuali, il materiale della tradizione musicale popolare è ovunque ogget-

RENZO CHIESA

A destra: Pasquale Minieri e Piero Brega (Teatro Quartiere, Milano, aprile 1976).

to di rielaborazioni e recuperi, che — se da un lato hanno il pregio di sollecitare un dibattito sempre più ampio — dall'altro hanno sollevato e continuano a sollevare molte perplessità".



Sotto: master analogico di SPIRITO BONO e Piero Avallone.

Quale folk?

Per chi ne fa soltanto una questione di mercato è forse sufficiente decidere di volta in volta quale sarà la targhetta più redditizia: folk revival, folk rock, folk pop, folk jazz, e via di seguito. Ma per chi suona (e lo vuol fare seriamente) o per chi ascolta (e vuole capire di più), il problema è grosso e la confusione regna tuttora sovrana. Scartare la strada intransigente dei puristi e cercare un rinnovamento del materiale tradizionale, che coinvolga la sensibilità delle masse popolari, è un intento rispettabilissimo, ma coinvolgere non vuol dire alienare. Ed ecco che il dubbio si insinua nella mente, la difficoltà di conoscere ed usare con una certa profondità quei mitici materiali è una lunga matassa di fili tra i quali si impigliano i desideri e l'impegno di tanta gente sparsa qua e là sul pianeta.

Discussioni?

In Italia il problema, quasi di moda, è molto discusso tra "criticoni" e pubblico; quanto ai musicisti solo pochi si avventurano su questo terreno minato, e ancor meno quelli che persistono nell'avventura, lasciandone tracce su dischi o in altri episodi destinati alla memoria della gente. E tra questi pochi casi si intrecciano storie esemplari di velleità e tentennamenti, coraggio e incoscienza, che confermano come nel concetto di musica popolare oggi il pubblico italiano riesca ad identificare più un bisogno impellente che una certezza. Anche l'evoluzione di un gruppo come il nostro è per molti versi esemplare della condizione italiana: variazioni di organico e di repertorio, una caparbia volontà di ricerca, una discontinua attività dal vivo, delle prove discografiche che non hanno dato un quadro completo dell'indirizzo (mettendo in luce da una parte intuizioni con la carica giusta, dall'altra ingenuità e incertezze non ancora superate).

MASSIMO LANNI

Il folk jazzato

Dario Salvatori il 28 marzo 1976 sul settimanale «Ciao 2001» intervista il gruppo con SPIRITO BONO da poco a arrivato nei negozi.

È uscito da qualche settimana il nuovo lavoro del Cdl, registrato a Roma durante il novembre scorso. Dovrebbe essere l'album della verità per questo gruppo, ormai pienamente lanciato in campo nazionale, non solo nei circuiti folk ma in ogni manifestazione di un certo rilievo. Sicuramente sono avvenuti dei cambiamenti al suo interno. Intanto a livello di organico non c'è più Gianni Nebbiosi, poi il management, più serio e

professionale, senza contare le scelte contenutistiche. Si può dire che con questo disco ha finalmente raddrizzato il tiro.
Carlo Siliotto risponde ad alcune domande.

Il problema è quadrare la ricerca etno-musicologica?
Psicologicamente è vero, strutturalmente no, tanto che abbiamo cercato in tutti i modi di ovviare alle ricerche a ogni costo, che comunque, proprio per l'impostazione del gruppo, ci sono comunque.

Troppo tempo speso per la registrazione?
Questioni tecniche. Peter Kaukonen è venuto dall'America per il nostro disco. Inizialmente ci sono stati dei problemi d'intesa. Veramente pensavamo di registrare con lo studio mobile dei Rolling Stones. Altri problemi hanno riguardato la lunghezza dei brani, che sono stati accorciati, soprattutto le parte soliste. Comunque il prossimo album sarà sicuramente dal vivo. Mi sembra la dimensione più vera.

È trascorso il momento magico del folk e dei concerti politicizzati?
Inizialmente eravamo complessati perché venivamo dalla musica popolare. Oggi il discorso è cambiato. Noi facciamo musica d'autore, non musica popolare. I ritmi, le arie, le melodie sono popolari ma la musica è nostra. Noi abbiamo studiato ogni cosa elaborandola successivamente. Se ti interessano i Beatles o Lou Reed basta andare al jukebox, altrimenti con la musica popolare devi passare

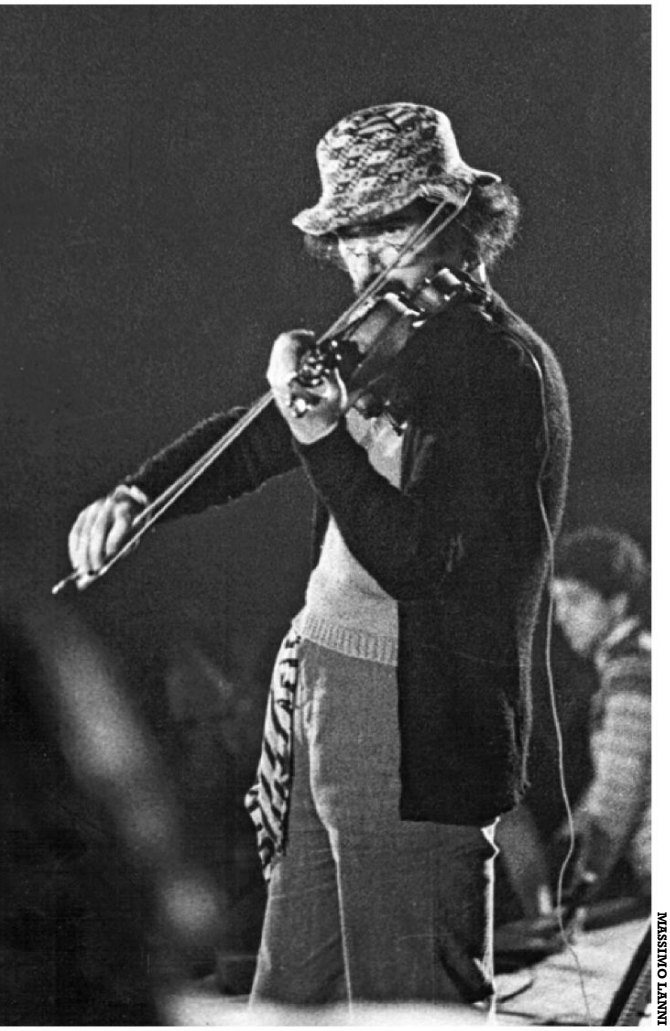
Canzoniere del Lazio
RITMI, DISCANTI E REALTÀ URBANA

Canzoniere del Lazio
Il folk jazzato

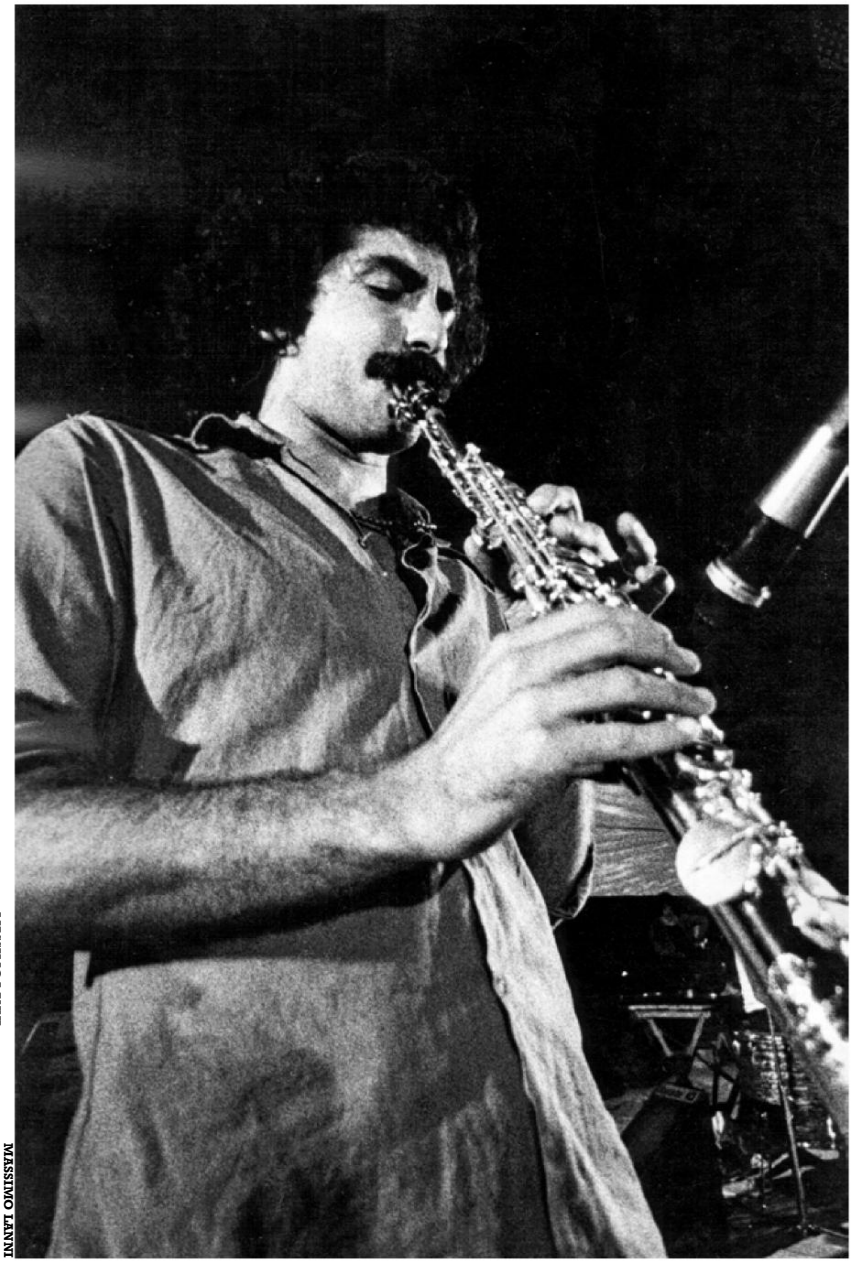
Canzoniere del Lazio
Dal Lazio in tutto il mondo
CANZONIERE: Dal Lazio in tutto il mondo

Sopra e a desta: numero 12 del mensile «Gong» (dicembre 1975). A destra: secondo e terzo dall'alto «Ciao 2001» 1976 e 1977.

Manifesto della presentazione del libro *Riprendiamoci la musica! Dal folk alla world music* (Roma, 16 ottobre 2022).



MASSIMO LANNI



MASSIMO LANNI

attraverso gli studi con l'etnomusicologo Diego Carpitella, andare alle sue lezioni, cercare di essere ammesso ai suoi corsi, superare sbarramenti di ogni tipo, fino al totale esaurimento… che generalmente ti fa desistere!

Sopra: Carlo Siliotto. A destra: Luigi Cinque. Entrambe le foto furono scattate al festival di Licola, vicino Napoli, organizzato da Lotta Continua, Avanguardia Operaia e il Manifesto nel settembre 1975.

Salvatori talks

Rispetto al precedente 33 giri sono cambiate diverse cose, anche come strumentazione; nel primo disco i suoni sono sporchi e l'intonazione spesso sbagliata. Attualmente il Canzoniere del Lazio è piuttosto attivo sul versante dei concerti e degli spettacoli promozionali. Fra l'altro hanno chiaramente espresso l'idea di non suonare più in situazioni organizzate da gruppi politici, proprio per la scarsa professionalità di costoro (del resto è una decisione che già hanno preso altri artisti). C'è anche da dire che il Canzoniere del Lazio, proprio per il fatto di non incidere per una grossa casa discografica, ha sempre avuto il problema del boicottaggio (stampa, radio ecc.), che

MASSIMO LANNI

Piero Brega (Firenze, 1975).

evidentemente l'ha penalizzato in questi quattro anni di attività. Il CdL è un organico serio e organizzato, finalmente in grado di suonare a tempo pieno, anche se tutti i componenti hanno intenzione di non superare un certo numero di concerti al mese per evitare di fossilizzarsi, di scadere e rimanere prigionieri della routine.

Il mio canzoniere

Carlo Siliotto nel marzo 2018 pubblica *Il mio canzoniere*, 240 pagine che raccontano la vita del gruppo dall'interno.

> «SPIRITO BONO era più compatto di LASSA STA' LA ME CREATURA, i pezzi erano più strutturati e lunghi»
>
> Carlo Siliotto

SPIRITO BONO era più compatto di LASSA STA' LA ME CREATURA, i pezzi più strutturati e lunghi. Discograficamente e radiofonicamente era considerato un problema: difficile sintetizzare nei tre minuti e mezzo di una canzone canonica il pensiero di tutti. Tant'è. A registrazione terminata andammo in un breve tour con l'idea di produrci un album live. Peter, diventato membro effettivo, non solo tecnico del suono, avrebbe registrato tutti i concerti su due piste, così alla fine del tour avremmo scelto le migliori esecuzioni. Alcune "sostanze" però producono delle alterazioni nella percezione del suono… infatti quando ascoltammo le registrazioni ci apparvero inaccettabili. Ricordo in particolare un brano dove Giorgio Vivaldi, rientrato a pieno titolo in formazione, suonava un campanaccio. Il risultato della registrazione era come un concerto per campanaccio ed orchestra. Il suono metallico di quello strumento era per lo meno dieci decibel sopra tutto il resto; quasi che Peter, pur registrandolo, non lo avesse proprio sentito. I nastri non erano utilizzabili, non ci soddisfacevano affatto ma la storia finì in modo allegro, proprio come quando Zorba il Greco balla con Alan Bates dopo che tutti i pali della teleferica sono crollati. Avevamo un amico in più e dei nastri in meno… tra le due cose era senz'altro più importante la prima. Peter se ne tornò in California, a Mill Valley dove ancora vive.

Francesco Gianattasio

ROBERTO MASOTTI/LELLI E MASOTTI ARCHIVIO

Pasquale Minieri e Piero Brega.

ANDREA PIAZZA

Freschi reduci del festival "2Days Prog+1" di Veruno i norvegesi **MEER** si stanno facendo conoscere e apprezzare dagli amanti del prog per la loro insolita formula che si coniuga con maestose arie pop orchestrali.

Dalla Norvegia con ardore

Testo: **Lorenzo Barbagli**

Finalmente con WHEELS WHITIN WHEELS per i **MEER** sembra essere arrivato il momento della consacrazione, almeno nel circuito prog. Quella appena passata si può dire che sia stata la loro estate, partita in luglio con la partecipazione al "Night of the Prog Festival" di Loreley, poi la pubblicazione del terzo album il 23 agosto, uscito come il suo predecessore per la Karisma Records, e infine culminata con la presenza al "2Days Prog+1" di Veruno (domenica 8 settembre). Questa rassegna di eventi non può dirsi completa senza citare il festival di progressive rock "Pulterkammer", organizzato dagli stessi MEER, 20 e 21 settembre nella cittadina di Hamar, nel quale quest'anno sono stati invitati a suonare **Seven Impale** (anche loro presenti a Veruno), **Vulkan**, **Kristoffer Gildenlöw**, **Aiming for Enrike** e altri. Come os-

La formazione dei Meer non ha mai cambiato uno dei suoi otto elementi.

servato in passato anche tra queste pagine, i ragazzi fondano la propria forza in una line-up allargata di otto elementi – **Eivind Strømstad** (chitarra), **Morten Stryper** (basso), **Mats Fjeld Lillehaug** (batteria), **Johanne-Margrethe Kippersund Nesdal** (voce), **Knut Kippersund Nesdal** (voce, piano), **Ingvild Nordstoga Eide** (viola) e **Ole Gjøstøl** (piano, tastiere, organo) – una scelta funzionale al fine di creare un sound ricco e orchestrale da chamber rock. Fin dall'esordio con l'omonimo album del 2016 è stato questo il loro tratto distintivo, ma con il nuovo lavoro la prospettiva si estende maggiormente rispetto al precedente PLAYING HOUSE (2021) e le arie sinfoniche e pop prendono svolte ancor più elaborate negli arrangiamenti e nelle trame strumentali, tanto che la presenza di artifici prog sembra si faccia strada nelle composizioni del gruppo con sempre maggiore incisività album dopo album. Capaci di plasmare dalla materia pop rock grandiosità e malinconia (*Come To Light*, *Behave*) così come abili nel ricavare epici e melodrammatici tour de force art prog (*This Is The End*, *Chain Of Changes*), i MEER con WHEELS WHITIN WHEELS offrono la migliore integrazione tra le anime di pop sofisticato e chamber prog che la loro arte ha tentato a unire sinora. Quindi, visto lo stato di grazia del momento, abbiamo raggiunto i musicisti per porre loro qualche domanda.

In alto: copertina di WHEELS WHITIN WHEELS. A destra: cover di *Chains Of Changes*, primo singolo e brano che apre l'album.

Copertina dell'omonimo album di debutto, uscito nel 2016.

MEER (2016), il primo album, aveva un'impronta marcatamente pop e art rock, poi la formula si è avvicinata sempre più ad aspetti prog rock. Come è avvenuto questo sviluppo?

I primi album non sono sempre un po' differenti da ciò che verrà dopo? Penso che a noi sia sembrata una progressione davvero naturale e non troppo consapevole mentre lo facevamo. In un certo senso penso che avessimo in mente una sorta di pubblico diverso, che non era proprio il nostro mentre scrivevamo quell'album. Siamo ancora orgogliosi di quanto realizzato, ma con gli ultimi due ci siamo sentiti più a nostro agio.

Ci sono voluti cinque anni tra primo e secondo lavoro, adesso ne abbiamo attesi solo tre per WHEELS WHITIN WHEELS. Dipende da un buon momento di ispirazione o dal fatto che avete preso confidenza con la procedura di produzione?

Con l'accoglienza positiva di PLAYING HOUSE suppongo che abbiamo avuto un senso di urgenza maggiore. Il primo album è arrivato e passato senza che molte persone se ne accorgessero, ma ora in realtà c'è gente che aspetta che inventiamo qualcosa di nuovo. Abbiamo anche imparato che non puoi aspettare l'ispirazione prima di iniziare a lavorare, ma se parti prima o poi arriverà. Quindi in molti modi sì, la familiarità con il processo ci ha permesso di diventare più efficaci in ciò che facciamo. La nostra ambizione era di pubblicare il disco l'anno scorso, quindi non siamo ancora così efficaci come vorremmo.

«Ci piace sempre aggiungere e flirtare con altri elementi nella nostra musica» **Eivind Strømstad**

Sembra che con ogni opera acquisiate più popolarità. Nell'estate 2024 avete partecipato a due importanti festival, tra cui uno in Italia, cosa vi aspettate da queste esperienze live fuori dalla Norvegia?

La scena prog europea è semplicemente la migliore! Adoriamo suonare a quei festival ed è come tornare a casa. Non so se è una sorpresa per qualcuno, ma non siamo tanto conosciuti in Norvegia, quindi è sempre bello andare in giro vedere un pubblico più numeroso.

In WHEELS WHITIN WHEELS, come per PLAYING HOUSE, avete collaborato con il produttore Lars Gärtner Fremmerlid e siete tornati negli studi Ocean Sound Recordings. Come descrivereste il processo creativo che ha differenziato i due album?

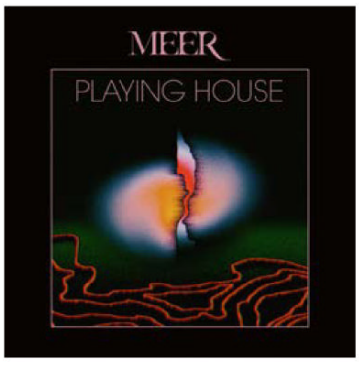
Uguale, ma diverso. L'intero processo di registrazione ci è sembrato familiare. Siamo andati nel medesimo studio per una settimana a registrare la sezione ritmica e gli archi, poi abbiamo prodotto la voce e altre parti aggiuntive nella sala di Lars. Il processo di scrittura però è stato un po' diverso, essendo più condensato e concentrato poiché eravamo più sicuri di ciò che volevamo fare. Immagino che abbiamo la (cattiva) abitudine di analizzare noi stessi, quindi possedevamo un'idea precisa di cosa in PLAYING HOUSE ha funzionato bene e cosa ha avuto meno successo. Quindi abbiamo perfezionato ciò che funzionava, l'abbiamo migliorato e, naturalmente, abbiamo provato ad aggiungere alcune cose completamente nuove.

Ora avete raggiunto una notevole armonia tra prog rock e orchestral pop e le dinamiche sono più maestose. Quali sono gli elementi che rendono la musica dei MEER così ben equilibrata?

Ci piace attribuirlo alla dinamica della band. Siamo otto persone con gusti e preferenze diversi che contribuiscono in modo creativo a un livello (provvisoriamente) uguale.

Come avviene la scrittura dei brani, collettivamente o ci sono degli autori principali?

Varia da canzone a canzone. A volte un singolo membro trova l'ispirazione e arriva alle prove con più o meno il brano finito, altre volte solo uno schizzo approssimativo, un riff o una progressione di accordi… talvolta par-



A sinistra: copertine del singolo *Today Tonight Tomorrow* e di PLAYING HOUSE, album del 2021.

tiamo completamente da zero durante le prove. In ogni caso tutti partecipano alla formazione del suono. Per noi è davvero importante che ognuno sia coinvolto e si senta padrone di tutta la musica, in modo che una certa canzone non sia propriamente di un membro specifico.

Un recente scatto dei Meer, una delle migliori band dell'attuale scena norvegese.

E a livello umano vi trovate in sintonia con le cose che possono ispirarvi musicalmente? Immagino abbiate degli ascolti variegati.
Sì, come ho detto abbiamo gusti e preferenze diversi. Penso che sia il nostro più grande punto di forza. A dire il vero non siamo del tutto sicuri che tutti i MEER avrebbero ascoltato i MEER se non fossero stati nella band, ma immagino che non lo sapremo mai.

Anche se non suonate un prog sinfonico che ricorda quello degli anni Settanta, vi sentite parte della scena prog scandinava? Quali sono le band o gli artisti che preferite?
Assolutamente sì, almeno del panorama norvegese. È una scena di nicchia in una piccola nazione, quindi è inevitabile che prima o poi ci si incontri tutti. C'è un buon rapporto in Norvegia tra gli artisti di questo settore. Sì, musicalmente siamo un po' fuori dal comune, ma non lo sono tutti nella scena *progressive*?

C'è qualcuno con cui vi piacerebbe collaborare?
Penso che suonare in una band di otto elementi sia praticamente tutta la collaborazione che possiamo gestire… ahahah! Scherzi a parte, negli ultimi due anni abbiamo creato un festival nella nostra città natale, dove cerchiamo di riunire quante più band possibili che abbiamo incontrato negli altri raduni musicali, quindi immagino che sia una sorta di collaborazione. Cerchiamo di riportare a casa con noi parte della scena prog europea. Ci sono alcuni festival prog davvero stimolanti in Norvegia, ma non dalle nostre parti.

Se doveste aggiungere elementi prog alla vostra musica cosa vorreste provare?
Ci piace sempre aggiungere e flirtare con altri elementi nella nostra musica. Io (Eivind) e Mats (cioè quelli della band che erano "prog heads" fin da adolescenti) abbiamo questo progetto in corso per vedere quanto metal possiamo inserire dentro prima che qualcuno pensi che stia diventando troppo (ad esempio *This Is The End*). Se nessuno ci ferma, immagino che prima o poi diventeremo i **Meshuggah** con gli archi!

Testo: **Guido Bellachioma**

Obiettivo libertà

MASK OF THE WHITE APE è l'album di debutto di **Michael Kepler**, artista italo-svizzero, uscito da qualche mese. Otto brani in completa libertà espressiva: prog, funk, fusion, metal.

Michael suona basso, batteria, pianoforte, anche se il suo strumento principale è il primo citato e in questo debutto, curato bene anche dal punto di vista audio (ovvio quando c'è in ballo uno studio chiamato Abbey Road), mostra di aver metabolizzato tanta musica… che esplora un universo vasto dove trovano cittadinanza Rush, Porcupine Tree, King Crimson, metal, fusion, krautrock, Miles Davis, Mahavishnu Orchestra, Mike Oldfield, IDM/ambient con artisti come Boards of Canada e Autechre. Senza dimenticare tutta la classica, soprattutto novecentesca.
Siamo d'accordo con lui quando afferma: "Nel rock la libertà espressiva e la sperimentazione sono storicamente patrimonio dell'area *progressive*".

Come è nata la tua passione per la musica e quando hai iniziato a suonare?
Sono nato in una casa dove c'era sempre musica, grazie a mio padre. Ma per lo stesso motivo, nei primi anni ascoltavo soprattutto classica, quindi ho iniziato con il piano da ragazzino. In seguito ho sviluppato i miei gusti e mi sono buttato nel rock con batteria e basso… ancora oggi proseguo su questa via!

Qual è il cammino che ti ha portato a un album solista? Sei soddisfatto del risultato?
Nella mia vita ho suonato – e con grande piacere – in progetti collettivi, in gruppi dove le scelte erano un compromesso tra i desideri di tutti. Nel cassetto ho sempre avuto il sogno di fare un album che fosse solo mio, componendo musica per il mio piacere. La pandemia e un evento importante nella mia vita mi hanno portato a decidere che era giunto il momento di realizzarlo. Sono decisamente soddisfatto del risultato: i pezzi suonano bene e sono coerenti con la mia visione musicale. Per questo devo ringraziare chi ci ha lavorato con me, da **Pietro Foresti** (produzione) ai musicisti **Vincenzo Giacalone** (chitarra, tastiere), **Alessio Spallarossa** (batteria) e **Alessandro Ranzani** (voce).

Quanto tempo ci hai messo per realizzarlo e come l'hai registrato? Perché utilizzare Abbey Road per la masterizzazione?
Il grosso della scrittura è avvenuto nell'arco degli ultimi quattro/cinque anni, mi sono preso il mio tempo. È stato registrato in vari studi tra il Nord Italia e Londra. Abbey Road è stata una scelta sia rivolta alla qualità del lavoro finale, sia – lo ammetto – il desiderio di entrare, pur nel mio piccolo, da artista in uno dei templi sacri della musica a livello mondiale: la sua storia è stata scritta anche lì e non mi sono fatto sfuggire l'occasione!

Quanto è importante per te il risultato audio visto che oggi la maggior parte delle persone ascolta musica con i cellulari o in streaming con il computer?
Volevo che suonasse bene indipendentemente dal mezzo utilizzato, la stessa musica mi richiedeva un lavoro accurato perché potesse "rendere" come volevo. Alla fine so di aver realizzato un lavoro davvero buono a livello di sound e questo mi basta: che ognuno ascolti come gli pare, le idee si sentono lo stesso…

La copertina di THE MASK OF THE WHITE APE è stata concepita dallo stesso Kepler.

Inside album

A – *Nobody Told You*
Parla di quanto possa essere difficile guardarsi dentro e capire come si è fatti davvero. E soprattutto il fatto che nessuno ti avverte prima…

B – *Orange is the Ocean*
Qui c'è la ricerca di un equilibrio, personale ed emotivo, e di come alla fine arrivi, ma con pur sempre un'ombra di inquietudine.

C – *Cascades (Salvation Guaranteed)*
Il mondo è pieno di gente che cerca di convincere altra gente a "curarsi" in modi "magici", ma in realtà curano solo il portafoglio di chi le vende. Il pezzo è dedicato a chi pensa che basti abbracciare gli alberi per stare meglio (o salvare il mondo).

D – *Continuous Roots*
Le idee più nefaste sono sempre nate crescendo e diffondendosi pian piano, in modo sotterraneo e poco percepibile. E poi all'improvviso saltano fuori sotto gli occhi di tutti… a quel punto è troppo tardi per combatterle.

E – *Dead but Still Moving*
Molte persone vivono muovendosi, parlando, intessendo relazioni, anche se stanno indossando una maschera per apparire diverse da come sono davvero… sembrano

vive, ma in realtà sono morte, e non lo sanno.

F – *Give 'em Hope*
Qui si parla di come la felicità possa essere illusoria, data da cose che ti permettono di stare meglio momentaneamente, ma sono illusorie: il risultato è che il senso critico muore.

G – *Passing the Door*
La voglia di cambiare desideri, abitudini, prospettive spesso si scontra con la dura realtà, che ti pone di fronte alla difficoltà di sfuggire al destino.

H – *It does not Rain*
Si può dimenticare il proprio passato e rivolgersi solo al futuro? Io credo di no, perché alla fine le esperienze ci rendono ciò che siamo, perché il futuro può essere diverso da come lo immaginiamo. Un futuro dove non piove più…

Come è nata la copertina?
È stata una mia idea, che deriva dall'immagine che avevo in mente della maschera che tutti portiamo nel nostro quotidiano, come dicevo a proposito di *Dead but still moving*.

E il team di MASK OF THE WHITE APE?
È stata la collaborazione con Pietro che mi ha dato una grossa mano a trovare i musicisti che meglio potevano interpretare le mie idee, aggiungendo la loro personalità e sensibilità soprattutto negli arrangiamenti.

Suoni diversi strumenti ma prediligi il basso… come un musicista trova il proprio strumento? Che tipo di basso utilizzi e quali reputi importanti nella storia della musica?
Il basso è il mio strumento "principale" da sempre, anche perché i bassisti sembrano scarseggiare, quindi non ho mai fatto fatica a trovare situazioni nelle quali inserirmi! Scherzi a parte, in cuor mio penso che fare il bassista sia una vocazione, cercando di trovare lo spazio in cui esprimere la musicalità, però al servizio del groove e della parte armonica. Insomma non ti si vede tanto, ma sei al centro di tutto! Generalmente uso bassi "extended range" che mi permettono di esprimermi in modo più libero possibile.

Per quanto riguarda i bassisti importanti… non credo che ci sia abbastanza spazio per elencare qui anche solo alcuni dei migliori, ma per quanto mi riguarda alcuni sono stati influenze fondamentali: **Geddy Lee**, **Chris Squire**, **Flea**, **Mark King**, **Tony Levin**. E **Jaco Pastorius**, ovviamente.

Ho letto nelle tue note di presentazione che sei un giornalista. Quali esperienze hai avuto in questo campo?
Per un quotidiano svizzero di lingua italiana mi occupo di spettacoli e cultura, in modo più o meno continuativo da anni. Alla fine la passione si esprime in molte forme, giusto?

Che musica ascolti oggi?
Dipende dal *mood* e dal momento, ma passo da musica che conosco e ascolto da anni alla ricerca a tratti spasmodica di sensazioni nuove, artisti originali, proposte che mi colpiscano. In qualsiasi ambito, non solo rock: jazz, elettronica, fusion, ambient, pop… non mi pongo limiti.

Visto che sei italo-svizzero ci puoi descrivere la situazione musicale che hai vissuto in entrambe le nazioni?
Non credo che ci siano grandi differenze, in realtà: le difficoltà di proporre musica originale, le esigenze di un mercato sempre più frammentato e settoriale, dove se non fai le cose in modo "corretto" non hai possibilità, la scarsità di opportunità per suonare dal vivo se sei poco conosciuto. Sono entrambi mercati delineati in modo specifico, che non offrono facilmente opportunità di crescita. Penso che questo tipo di situazione sia comune a livello internazionale. Però ho anche ascoltato cose estremamente brillanti, soprattutto nel sottobosco alternativo che è vitale in entrambi le nazioni.

Michael suona diversi strumenti ma il principale è il basso.

NEL PROSSIMO NUMERO

FRANCESCO DESMAELE

XTC
UNA BAND FUORI SCHEMA

RITUAL
UN GRANDE RITORNO

PETER HAMMILL
INTERVISTA

PROG SARÀ IN EDICOLA OGNI 20 DEI MESI DISPARI

PROG ITALIA

Bimestrale
www.stonemusic.it - prog@stonemusic.it

La Divisione Musica di Sprea edita anche:
CLASSIC ROCK - VINILE - STONE MUSIC - CIAO 2001

A cura di: Guido Bellachioma
Coordinamento: Paolo Carnelli
Supervisione: Marina Loreti
Progetto grafico: Massimiliano D'Affronto (8x8 Srl)
Impaginazione : Gianluca Soddu e Massimiliano D'Affronto
Collaboratori: Archivio Ferraina, Archivio Lelli Masotti, Roberto Attanasio, Carmine Aymone, Lorenzo Barbagli, Luca Benporath, Carlo Camilloni, Ezio Candrini, Fabio Capuzzo, Giordano Casiraghi, Simone Cecchetti, Renzo Chiesa, Giovanni Coccia, Diego Coniglio, Fabio D'Emilio, Gianluca De Rossi, Antonio De Sarno, Francesco Desmaele, Domenico di Bona, Federico Floresta, Nino Gatti / The Lunatics, Francesco Gazzara, Giovanni Loria, Roberto Lorici, Raimondo Luciani, Simone Mazzilli, Marco Olivotto, Andrea Pavoni, Giuliano Piccininno, Riccardo Piccirillo, Alberto Popolla, Lorenza "Pigliamosche" Ricci, Enrico Rolandi, / Stefano Tarquini / The Lunatics, Franco Vassia, Vito Vita, Giampiero Wallnofer
P.R. Barbara Caserta- Tel. 333 3382334 - barbaracaserta@sprea.it

Sprea S.p.A.
Sede Legale: Via Torino, 51 20063 Cernusco Sul Naviglio (Mi) – Italia
PI 12770820152 - Iscrizione camera Commercio 00746350149

CDA: Luca Sprea (Presidente), Alessandro Agnoli (Amministratore Delegato), Mario Sprea, Giulia Spreafico, Stefano Pernarella

ADVERTISING, SPECIAL PROJECTS & EVENTS
Marketing & Business Development: Fabiano Magnani
Tel. 345 1475125 - fabianomagnani@sprea.it
Segreteria: Emanuela Mapelli - Tel. 02 92432244 - emanuelamapelli@sprea.it

SERVIZIO QUALITÀ EDICOLANTI E DL
Sonia Lancellotti, Luca Majocchi: Tel. 02 92432295
distribuzione@sprea.it 351 5582739

ABBONAMENTI E ARRETRATI
Abbonamenti: si sottoscrivono on-line su www.sprea.it/prog
abbonamenti@sprea.it Tel: 02 87168197 (lun-ven / 9:00 -13:00 e 14:00 - 18:00)
Il prezzo dell'abbonamento è calcolato in modo etico perché sia un servizio utile e non in concorrenza sleale con la distribuzione in edicola.
Arretrati: si acquistano on-line su www.sprea.it/arretrati
abbonamenti@sprea.it
329 3922420

FOREIGN RIGHTS
Paolo Cionti: Tel. 02 92432253 - paolocionti@sprea.it

SERVIZI CENTRALIZZATI
Art director: Silvia Taietti
Grafici: Alessandro Bisquola, Nicole Bombelli, Tamara Bombelli, Nicolò Digiuni, Marcella Gavinelli, Luca Patrian
Coordinamento: Chiara Civilla, Tiziana Rosato, Roberta Tempesta, Silvia Vitali
Amministrazione: Erika Colombo (responsabile), Irene Citino, Desirée Conti, Sara Palestra - amministrazione@sprea.it
Ufficio Legale: Francesca Sigismondi

Prog, testata registrata al tribunale di Milano il 27/06/2005 con il numero 522.
ISSN: 2039-649X
Autorizzazione ROC n° 6282 del 29/08/2001

Direttore Responsabile: Luca Sprea

Distributore per l'Italia:
Press-Di Distribuzione stampa e multimedia s.r.l. – 20090 Segrate

Distributore per l'Estero:
So.Di.P S.p.A. Via Bettola, 18 - 20092 Cinisello Balsamo (MI)
Tel 02 66030400 - Fax 02 66030269 - sies@sodip.it

Stampa: Arti Grafiche Boccia S.p.A.- Via Tiberio Claudio Felice, 7, 84131 Salerno

Copyright: Sprea S.p.A.
Informativa su diritti e privacy
La Sprea S.p.A. è titolare esclusiva della testata Prog e di tutti i diritti di pubblicazione e diffusione in Italia. L'utilizzo da parte di terzi di testi, fotografie e disegni, anche parziale, è vietato. L'Editore si dichiara pienamente disponibile a valutare – e se del caso regolare – le eventuali spettanze di terzi per la pubblicazione di immagini di cui non sia stato eventualmente possibile reperire la fonte. Informativa e Consenso in materia di trattamento dei dati personali GDPR Reg. UE 679/2016 e del Codice Privacy d.lgs. 196/03 così come modificato dalle disposizioni di adeguamento alla Legge Italiana D.Lgs 101/2018. Nel vigore del GDPR Reg. UE 679/2016 e del Codice Privacy d.lgs. 196/03 così come modificato dalle disposizioni di adeguamento alla Legge Italiana D.Lgs 101/2018. artt. 24 e 25, è Sprea S.p.A. (di seguito anche "Sprea"), con sede legale in Via Torino, 51 Cernusco sul Naviglio (MI). Sprea S.p.a. tratta i dati identificativi e particolari eventualmente raccolti nell'esercizio della prestazione contrattuale. La stessa La informa che i Suoi dati eventualmente da Lei trasmessi alla Sprea S.p.a., verranno raccolti, trattati e conservati nel rispetto del decreto legislativo ora enunciato e nel pieno rispetto dell'art. 32 GDPR Reg. UE 679/2016 per le finalità di trattamento previste per adempiere agli obblighi precontrattuali, contrattuali e fiscali derivanti da rapporti con Lei in essere, per le finalità amministrative e di contabilità, (con base giuridica contrattuale), per le finalità derivanti da obblighi di legge ed esercizio di difesa in giudizio, nonché per le finalità di promozione e informazione commerciale la cui unica base giuridica è basata sul consenso libero e incondizionato dell'interessato, nonché per le altre finalità previste dalla privacy policy consultabile sul sito www.sprea.it, connesse all'azienda. Si informa che, tenuto conto delle finalità del trattamento come sopra illustrate, il conferimento dei dati necessari alle finalità è libero ma il loro mancato, parziale o inesatto conferimento potrà avere, come conseguenza, l'impossibilità di svolgere l'attività e gli adempimenti precontrattuali e contrattuali come previsti dal contratto di vendita e /o fornitura di prodotti e servizi. La avvisiamo, inoltre, che i Suoi dati potranno essere comunicati e/o trattati (sempre nel rispetto della legge), anche all'estero, da società e/o persone che prestano servizi in favore della Sprea che sono state nominate responsabili del trattamento ai sensi dell'art- 28 GDPR Reg. UE 679/2016. Si specifica che non sono effettuati trasferimenti dei dati al di fuori dell'Unione Europea. Si specifica che Sprea S.p.a non effettua trattamento automatizzato di informazione e dati che produca effetti giuridici che Lal riguardano o che incida in modo analogo significativamente sulla Sua persona.
In ogni momento Lei potrà chiedere la l'accesso ai sui dati, la rettifica dei suoi dati, la cancellazione dei suoi dati, la limitazione al trattamento e la portabilità dei suoi dati, nonché poi esercitare la facoltà di opposizione al trattamento dei Suoi dati ovvero esercitare tutti i diritti previsti dagli artt. 15, 16, 17, 18, 20, 21 del GDPR Reg. UE 679/2016 e ss. Modifiche di adeguamento legislativo del D.Lgs. 196/03, così come modificato dal D.Lgs 101/2018, mediante comunicazione scritta alla Sprea e/o direttamente al personale Incaricato preposto al trattamento dei dati. Lei potrà altresì esercitare i propri diritti rivolgendosi al Garante della Privacy, con Sede in Piazza Venezia n. 11 – 00187 Roma, Centralino telefonico: (+39) 06.696771,Fax: (+39) 06.6967.3785. Per informazioni di carattere generale è possibile inviare una e-mail a: garante@gpdp.it @pec.it.
Sprea S.p.a. La informa che Lei ha il diritto, ai sensi dell'art. 7 GDPR Reg. UE 679/2016 di revocare il consenso al trattamento dei suoi dati in qualsiasi momento. La lettura della presente informativa deve intendersi quale presa visione dell'Informativa ex art. 13 D.Lgs. 196/03 e 13 GDPR Reg. UE 679/2016e l'invio dei Suoi dati personali alla Sprea varrà quale consenso espresso al trattamento dei dati personali secondo quanto sopra specificato. L'invio di materiale (testi, fotografie, disegni, etc.) alla Sprea S.p.A. deve intendersi quale espressa autorizzazione alla loro libera utilizzazione da parte di Sprea S.p.A. Per qualsiasi fine e a titolo gratuito, e comunque, a titolo di esempio, alla pubblicazione gratuita su qualsiasi supporto cartaceo e non, su qualsiasi pubblicazione (anche non della Sprea S.p.A.), in qualsiasi canale di vendita e Paese del mondo.

Il materiale inviato alla redazione non potrà essere restituito.

Barley Arts presenta
PETER HAMMILL
SOLO
TOUR 2024
GIOVEDÌ 14 NOVEMBRE ROMA
AUDITORIUM PARCO DELLA MUSICA E. MORRICONE
SABATO 16 NOVEMBRE NAPOLI
MUSEO DI DONNAREGINA
LUNEDÌ 18 NOVEMBRE MILANO
TEATRO ELFO PUCCINI
MERCOLEDÌ 20 NOVEMBRE FIRENZE
TEATRO PUCCINI
GIOVEDÌ 21 NOVEMBRE PADOVA
SALA DEI GIGANTI
PROG
barleyarts.com | BarleyArts | BarleyOfficial | BarleyArtsReal | BarleyArts | SECONDARY TICKETING | assomusica ASSOCIATO

PROG ITALIA

Mondi paralleli

Japan story

AREA
UN ALBUM MAGICO

KING CRIMSON
RED

TIM BOWNESS
INTERVISTA